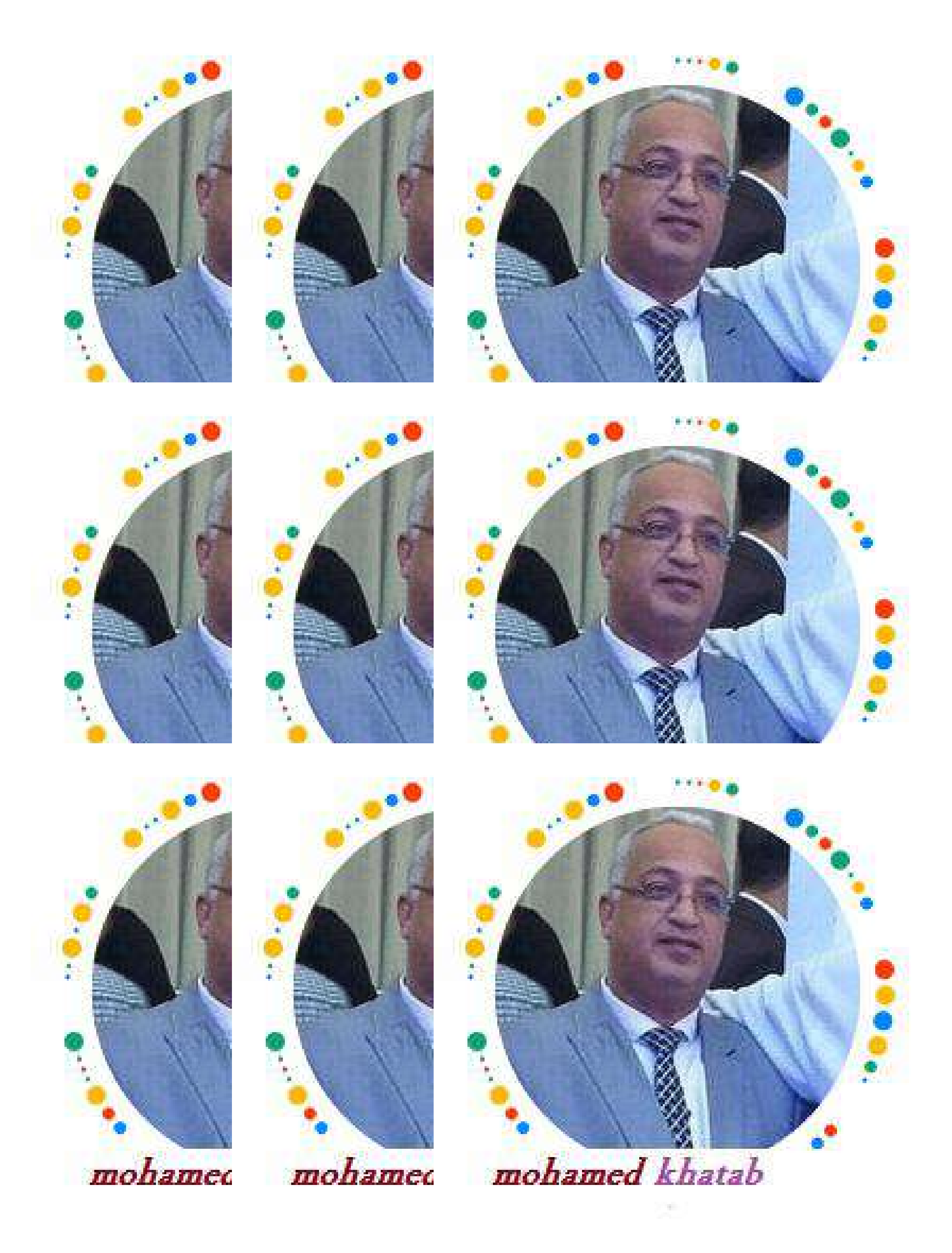
سليم حسن

موسوعة مصر القديمة

الجزء الثامن عشر


mohamed khatab

موسوعة مصر القديمة (الجزء الثامن عشر)

الأدب المصري القديم: في الشعر وفنونه والمسرح

تأليف
سليم حسن



موسوعة مصر القديمة (الجزء الثامن عشر)

سليم حسن

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ‎+ ٤٤ (٠) ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

تصميم الغلاف: سيلڤيا فوزي

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ١٦٤٣ ٠

صدر هذا الكتاب عام ١٩٤٥.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠١٩.

المحتويات

مقدمة الجزء الثاني

بسم الله نقدم الجزء الثاني من أدب الفراعنة، وهو بعدُ تكملة لهذه الحلقة التي أردنا بها تسجيل السبق لأجدادنا في كثير من فنون القول، كنا إلى عهد قريب نجهل تمكن المصريين القدماء منها أو معالجتهم لأبوابها، ونرجو ألَّا تكون فترة الحرب الأخيرة قد حرمتنا بحوثًا جديدة كنا نترقبها من علماء الآثار، وإن كانت فموعدنا بالطبعة المقبلة إن شاء الله تعالى نعالجها وننتفع ببحوثها إن وجدنا فيها غناءً.

والله نسأل أن ينفع الأمة المصرية — وبخاصة أبناءها الذين يفخرون بالانتساب إليها — بهذا الكتاب، ويحقق ما قصدنا إليه. والسلام.

الدراما والشعر الدراماتيكي

أي الشعر التمثيلي في الأدب المصري

مقدمة

يعتقد بعض علماء الآثار المصرية بحق أن المدنية المصرية التي ظهرت في فجر عصر الأسرات مباشرة لم تكن وليدة في عهد طفولتها، بل يرجع أصلها إلى أزمان سحيقة متوغلة في القدم، وكذلك يعتقدون أن اتحاد البلاد الذي جاء على يد «مينا» لم يكن الأول من نوعه، بل زعموا أن مصر كانت موحدة قبل ذلك، وكانت لها حضارتها الخاصة بها، ثم انفرط عقد هذا الاتحاد، وصارت مقسمة إلى مقاطعات إلى أن وحدها «مينا» ثانية.

على أنه لم يبق في متناولنا الآن أثر من آثار عصر الملكية التي يرجع عهدها إلى ذلك الاتحاد الأول. وإذا اتفق أن هناك بعض تلك الآثار الدالة على هذه المدنية، فلا بد أنها تكون مدفونة تحت عمق بعيد من غرين النيل الذي كونه ذلك النهر منذ آلاف السنين، وبذلك أصبح من الصعب علينا أن نصل إلى كنهها بصفة قاطعة. ومع ذلك فإننا نستطلع من وقت لآخر ذكريات عن تلك العهود البعيدة التي سبقت عهد توحيد مصر زمن الملك «مينا»، نستطلع تلك الذكريات في الآثار المصرية وفي متون الأهرام خاصة، فنجد فيها إشارات تدل على مدنية عريقة في القدم.

ولدينا برهان ساطع على تلك المدنية القديمة قد وضعه بين أيدينا حسن التوفيق؛ فقد عثر على وثيقة دونت في عهد فجر الاتحاد الثاني؛ أي في عهد الملك «مينا»، وهو الوقت

الذي كانت فيه الكتابة قليلة ومختصرة جدًّا، على ما يظهر لنا من الآثار. وهذه الوثيقة هي «دراما» أو «تمثيلية» دونت شعرًا.

ولقد أثار هذا الكشف دهشة علماء الآثار ورجال الأدب في العالم أجمع؛ إذ كان المعتقد أن مهد «الدراما» بنوعيها (المأساة والهزلية) الفكر اليوناني والحضارة اليونانية. فإذا عرفنا أن الدراما المصرية قد ظهرت في عالم الوجود قبل الدراما اليونانية بنحو ثلاثة آلاف سنة، وأنها بدت أكثر منها نضجًا كان جديرًا بنا أن نفخر بأن الدراما هي وليدة الفكر المصري، وأنها شبت وترعرعت في التربة المصرية. ولسنا بذلك نغمط الفكر اليوناني حقه؛ فقد تكون الدراما المصرية قد ظهرت في بيئتها ثم ظهرت بعدها الدراما اليونانية على ساقيها، من غير أن تأخذ عن المصرية شيئًا، بل نبتت في بيئتها بمجهودها، للأسباب التي هيأت لها الظهور، وجعلتها فيما بعد النواة التي نبتت منها الدراما الحديثة.

ولسنا بخارجين عن موضوعنا إذا فحصنا نشأة الدراما في الأدب الإغريقي وتطوراتها إلى أن ظهرت في ثوبها الحديث، ثم تكلمنا بعد ذلك عن الدراما المصرية وتكوينها، وعقدنا موازنة بين الاثنتين؛ حتى يتسنى لنا أن نعرف إلى أي حد تأثرت الدراما اليونانية وما تناسل عنها بالدراما المصرية.

الدراما اليونانية

إن كلمة دراما في معناها الحديث هي قصة عن الحياة الإنسانية، ووقائع مقتبسة منها، يمثلها أشخاص يقلدون العصر الذي جرت فيه تلك القصة في لغته وملابسه الحقيقية، وهذا التعريف هو ترجمة للكلمة الإغريقية Dramatos التي معناها «يَفْعَلُ»، والمقصود الحقيقي منها هو «واقعة مُمَثَّلة». والدراما في عرفنا الآن تنقسم ثلاثة أقسام وهي: (١) التراجيدي، ومعناها «المأساة». (٢) الكوميديا، ومعناها «المسلاة». (٣) أو تكون خليطًا من الاثنتين.

وكلمة «تراجدي» مثل من الأمثلة الصادقة للكلمات التي تفقد معناها الأصلي كلية بمضي الزمن وتغير الحوادث، فتصبح دالة على معنًى لا يتفق قط مع المعنى الذي وضعت من أجله. فالمعنى الحديث لكلمة «تراجيدي» هو «تمثيلية» تكون نهايتها فاجعة. والواقع أن هذا أبعد شيء عن معنى الكلمة الحقيقية؛ فكلمة «تراجيدي» مشتقة من كلمتين يونانيتين «تراجوس Tragos» ومعناها «التيس»، و«أودوس odos» ومعناها «أغنية»، فيكون معنى الكلمة «أغنية التيس». والسبب في هذه التسمية الغريبة ليس بمعروف لنا على وجه التحقيق، وقد يرجع ذلك إلى أن «أغنية التيس» كان يغنيها أشخاص يرتدون جلود هذا الحيوان، أو أنها كانت تغنَّى حينما كان يضحى بتيس للآلهة، أو أن التيس كان يقدم مكافأة لأحسن مؤلف للأنشودة، ومهما يكن السبب الحقيقي لهذه التسمية فإن هناك حقيقة ثابتة؛ وهي أن «أغنية التيس» هذه كانت لها علاقة وطيدة بعبادة الإله «ديونيسس»، وهو إله الخمر عند اليونان، وكانت تغنى في أعياده، وعلى ذلك فإن أول «تراجدي» كانت أغنية تغنيها فرقة بفرح وابتهاج؛ أي إنها تناقض تمام المناقضة تلك الحوادث القائمة المحزنة التي نسميها «تراجدي» (مأساة) الآن، وقد كانت أغنية التيس «تراجدي» تغنيها في بادئ الأمر فرقة مؤلفة من خمسين مغنيًا كانوا يجتمعون حول

تمثال الإله أو مائدة قربانه احتفالًا بعيده، وقد تناقص هذا العدد فيما بعد إلى خمسة عشر أو اثني عشر، وكانوا يصطفون في صفوف منظمة كأنهم فرقة عسكرية، وهذه الفرق كانت تحت إشراف قائد يمرنهم على أغانيها المختلفة، ويشرف على قيامهم بها. من أجل هذا كانت أهم نقطة في هذا التمثيل هي إلقاء أغنية تغنيها فرقة كبيرة مدربة، وكانت في معظم الأحيان مصحوبة بالرقص وحسب. أما الخطوة الثانية، فقد جاءت حينما أراد مدير الفرقة أن يجعل أغنية التيس هذه عظيمة الأثر، وذلك باختيار صفة واحدة من صفات الإله البارزة. أخذ يستعطفه بها بدلًا من تعداده لصفات الإله بصورة مبهمة.

ولنضرب لذلك مثلًا: نفرض أنه أراد أن يتغنى باسم إلهه العظيم من ناحية أنه الحامي الرءوف بالضعفاء ومن لا صديق لهم. فلكي يصل إلى هذا الغرض يتخذ أسطورة من التقاليد الدينية لقومه، ولتكن مثلًا خرافة بنات الملك «دانوس» اللائي هربن حينما أجبرن على زواج أولاد عمهن، وارتمين في أحضان ملك «أرجيف» طالبات رحمته، وناشدت حمايته، فكان على قائد الفرقة أن يؤلف أغنية التيس وفقًا لهذا الموضوع واضعًا في أفواه المغنيات كلمات توسل وابتهال موجهة إلى ذلك الإله الحامي القوي الكريم. وعندما كانت هذه الأغنية تنشد وتتبعها الحركات الموافقة لموضوعها، فإنها كانت تُصَيِّر الفرقة إلى خمسين أختًا في صورة تمثل الحزن والاكتئاب، وبذلك تصبح الأنشودة البسيطة أغنية ممثلة.

أما الخطوة الثانية في نمو هذه الأغنية فكانت بإضافة شخص إلى هذه الفرقة، وظيفته أن يجيب الفرقة ويرشدها إلى الطريق المستقيم، وبذلك تكمل الواقعة التمثيلية؛ ومن ثم تنتقل الأنشودة التمثيلية إلى دراما (تمثيلية) غنائية. وقد يكون هذا الشخص الذي أضيف هو قائد الفرقة بطبيعة الحال ومدربها. ويقول داجونيز لارتيس Diogenes Laertius: إن هذا الشخص الذي أضيف قد أضافه ثسبيس Thespis لأجل أن يعطي الفرقة فرصة لإراحة أصواتهم (Vit. Philos. 111, 43). ففي تمثيلية إيسكلس التي سماها «المتوسلين»[1] نجد أن الفرقة تتألف من خمسين بنتًا، وهن بنات دانوس، ثم نجد أشخاصًا آخرين قد أضيفوا إلى هذه الفرقة ليمثلوا ملك «أرجيف» الذي أتين به ليتوسلن إليه ويطلبن حمايته، ثم رسولًا يمثل بمهارة في شخصه الخمسين رجلًا الذين كانوا

[1] راجع: تمثيلية المتوسلين لإيسكلس.

يطلبون التزوج من هؤلاء البنات اللاتي هربن من عُرُسهن، ثم شخصًا آخر يمثل والد هؤلاء البنات.

ونلاحظ أنه ليس لأحد من هؤلاء الأشخاص الذين أضيفوا أي تأثير على النقطة الأساسية في إنتاج هذه التمثيلية، ونعني بذلك الخمسين بنتًا اللائي تتألف منهن الفرقة الغنائية التي تغني أنشودة التوسل المحزنة. ويقال: إن «إيسكلس» نفسه قد أضاف شخصين لتلك الفرقة، وإن «سوفوكليس» الكاتب التمثيلي الشهير الذي جاء بعد «إيسكلس» قد أضاف شخصًا ثالثًا، وذلك حسبما ذكره «داجونيز لارتيس» نقلًا عن «ثسبيس» الذي ذكرناه آنفًا.

غير أننا نلاحظ أن كل تمثيليات «إيسكلس» لا تحتوي على أقل من ثلاثة أشخاص، وفي معظم الأحيان تحتوي على خمسة أو ستة. فإذا أردنا إذن أن نؤمن بما ذكره ثسبيس فلا بد أن نعتبر الشخصيتين الزائدتين كانتا تمثلان أدوارًا مزدوجة؛ أعني أن الشخصية الواحدة تقوم بتمثيل دورين في الدراما.

فنرى مما سبق أن الأغنية البسيطة التي كانت تنشدها الفرقة الغنائية قد أصبحت «دراما غنائية»، وأن مديح الإله العام في تلك الأغنية قد أخذ الآن يقص علينا قصة معينة من تقاليد القوم المقدسة، وهي «الدراما». ولكن قد يتساءل الإنسان: لماذا تنقلب الأغنية التي كانت في أصلها تعبر عن الفرح والابتهاج والمرح وامتداح إله الخمر، إلى موضوع جدي خلقي عظيم، قد لا ينتمي أصلًا إلى تاريخ إله الخمر الذي كانت تنشد له الأغنية أول الأمر وتكتب للإشادة بصفاته؟

والواقع أن الجواب على هذا السؤال عسير، غير أن الأستاذ «بلاكي» يرى أن هذا التغيير في الموضوع يمكن أن يُعْزَى إلى حب التغيير المتأصِّل في نفس الإنسان، وإلى خصب الخيال المتوارث عند اليونان وإلى ظروف خاصة؛ أما التغيير في النغمة؛ أي من الفرح إلى الحزن، فقد يعزى إلى أن هذا الإله بوصفه إلهًا شمسيًّا كانت له ناحيتان في عبادته: فكان عليهم أن يندبوه عند اختفائه، ويهلِّلوا له عند ظهوره،[٢] والواقع أنه عند تغيير الأغنية

[٢] هذا بالضبط ما نجده في الديانة المصرية القديمة في عبادة كل من «رع» و«أوزير». فالمصريون قد تخيَّلوا قردة تندب الشمس عند غروبها وقردة أخرى تهلل إليها عند شروقها، وهذه الظاهرة قد لوحظت في أواسط أفريقيا، وكذلك نجد المصريين يندبون الإله «أوزير» عند موته ويبتهجون فرحًا عند إحيائه، وفي هذه الحالة يمثل أوزير في نيل مصر.

التي كانت تغنيها الفرقة من موضوع عام إلى موضوع خاص كان الكاتب مضطرًّا إلى الكتابة في تاريخ آلهة وأبطال آخرين ليس لهم علاقة بالإله «ديونيسس»؛ وذلك ليوضحوا موضوعاتهم التي يريدون تمثيلها، وهذا ما يفسر لنا السبب في أن أغنية التيس (تراجدي) قد فقدت رابطتها الأصلية مع إله الخمر، ويفسر لنا كذلك وجود موضوعات جدية تكون غالبًا محزنة ومليئة بالأفكار النبيلة والعواطف السامية في عبادة قد سمحت أن يكون فيها تهتك وخلاعة ينطويان على شهوات بهيمية.

وتسمية هذه الدراما الغنائية مأساة (تراجدي) بمعنى الكلمة الحديث تسمية مضللة؛ لأنها وإن كانت في الواقع تحتوي على وقائع تثير الفزع وتبعث الشفقة، إلا أن نهاية القصة تكون دائمًا سارة للنفس منطوية على العدالة والطمأنينة والمؤاخاة وارتياح الضمير. يضاف إلى ذلك أن النقطتين الأساسيتين في الدراما الإغريقية قد بقيتا ثابتتين لم يطرأ عليهما أي تغيير: فنجد أن فرقة المغنين كانت من البداية إلى النهاية أهم وحدة في القصة، وأن الأغنية التي كان يتغنى بها كانت هي موضوع الجاذبية في التمثيلية؛ لذلك نجد أن أهم الكلمات وأكثرها تأثيرًا كانت توضع في أفواه فرقة المغنين، على حين أن الممثلين الآخرين كان وجودهم هناك ليجعل لكلمات الفرقة معنًى وليكمل الموضوع الدراماتيكي، وبعبارة أخرى نجد في الدراما الإغريقية نقيض ما نجده من الاصطلاحات والقواعد المرعية في الدراما الحديثة.

وإذا نظرنا إلى أغنية التيس في صورتها الأخيرة؛ أي «دراما غنائية» أو «أوبرا دينية»، رأيناها على طرفي نقيض مع الدراما الحديثة؛ ففي الدراما الإغريقية نجد أن مركز الجاذبية والاهتمام في القصة هو فرقة المغنين الذين كانوا يحتلون وسط المسرح وهو موضع اتجاه كل الأنظار. وكانوا في التمثيل الإغريقي يلبسون وجوهًا مستعارة ويحتذون أحذية سميكة ذات كعوب عالية لأجل أن يزيدوا في أطوالهم حتى يصلوا إلى طول الآلهة والأبطال كما كانوا يتوهمونهم، وبذلك لم يكونوا في حاجة إلى التعبير في تمثيلهم بحركات عضلات وجوههم والإشارة بها، وهو ما نسميه الآن في عرفنا بالتمثيل. يضاف إلى ذلك أن مسارحهم الفسيحة التي كانت تقام في الهواء الطلق ليمثلوا فيها كانت تحتم عليهم الغناء بأصوات عالية، وبذلك لا نجد فيها تلك الأغاني التي تهيئ جوًّا للموسيقى صالحًا لإظهار مختلف العواطف والمعاني بما يناسبه من الألحان والنغمات.

هذا إلى أن جعل الصدارة في التمثيلية لفرقة المغنين وظهورها باستمرار على المسرح، كان من الأسباب التي تعوق سير التمثيلية إلى الغرض الذي ترمي إليه، كما أن وضع الممثلين في المكان الثاني بالنسبة لفرقة المغنين كان من أكبر العوائق التي تحول بينهم وبين تمثيل حادثة من الحوادث الجسام على المسرح.

من أجل ذلك كانت كل الحوادث الخطيرة كالقتل والحرب وغيرهما توصف فقط على ألسنة فرقة المغنين بدلًا من أن يمثلها في حقيقتها أمام الجمهور أشخاص يجيدون أداءها على المسرح. وذلك كما قلت يناقض كل المناقضة ما نراه في مصطلحات المسرح الحديث وقواعده حيث نجد أن نقطة الجاذبية في الدراما الأشخاص الذين يمثلون فيها. أما فرقة المغنين فلا تأتي إلا في مناسبات خاصة لأجل أن تهيئ جوًّا مناسبًا لما يقوم به بطل الممثلين في القصة.

وقصارى القول أن «التراجدي» اليونانية كانت في عصرها والجو الذي نشأت فيه حلوة لذيذة يتذوقها القوم وتحرك مشاعرهم رغم ما نرى نحن فيها من النقائص؛ فلو قسنا «تراجدي» كتبها «شكسبير» أو غيره من عظماء كتاب الدراما في العصر الحديث ومثلت بمهارة بإحدى درامات كتاب الإغريق مثل «إيسكلس» أو «سوفوكليس» أو «يوروبيديز»، وهم أساطين هذا النوع التمثيلي، وجدنا الدراما اليونانية رغم ما فيها من حسن السبك وطلاوة التعبير وقوة الشاعرية، تقصر عن الدراما الحديثة في كل النواحي، فنراها ضيقة في فكرتها، هزيلة في مادتها، متشابهة في شخصياتها، سقيمة في إخراجها ضعيفة في مجهودها، وبعبارة أخرى نرى الفرق بين الدرامتين كالفرق بين الطفل الذي يحبو وبين الرجل في شرخ شبابه وعنفوان قوته، ومع هذا فإن الفضل للدراما اليونانية؛ إذ هي الأصل والطفل الذي أصبح بعد رجلًا ناميًا.

ولقد كانت الفكرة السائدة إلى عهد قريب عند السواد الأعظم أن الإغريق هم الذين اخترعوا «الدراما» وأن «إيسكلس» هو أبو «التراجيدي الغنائية» (وإن كان ما كتبه لا يمكن أن ينطبق عليه هذا الاسم كما نفهمه نحن الآن). ولكنا سنرى أن ميزة السبق والاختراع لمصر بلا منازع في القدم كما أشرنا إلى ذلك من قبل؛ إذ إن «إيسكلس» بدأت تظهر كتاباته في عالم التأليف التمثيلي سنة (٤٩٩ق.م) على حين أننا نجد في مصر «دراما تمثيلية» ظهرت حوالي عام (٣٤٠٠ق.م)، وأعني بذلك «الدراما المنفية»، ثم كتب بعدها على ما يقال «الدراما» المسماة «انتصار حور على أعدائه» في الأسرة الثالثة، وأخيرًا «دراما التتويج» التي كتبت في أوائل عهد الدولة الوسطى؛ أي نحو (٢٠٠٠ سنة ق.م).

فلا غرابة إذن إذا كان هذا الطفل الذي شبهنا به الدراما اليونانية، والذي نما وترعرع حتى أصبح شابًّا بوجود الدراما الحديثة، قد ولد في مصر، هذا إذا سلمنا بأن الدراما اليونانية قد أخذت عن مصر كغيرها من العلوم التي أخذتها اليونان عنها.

وسنتكلم على كل من هذه الدرامات بوجه الاختصار، ثم نفرق بينها وبين الدراما الإغريقية والدراما الحديثة، لنصل إلى وجوه الشبه والاختلاف في كل منها.

الدراما «المنفية» أو تمثيلية بدء الخليقة

قد وصل إلينا المتن الحقيقي لوثيقة دونت في بداية عهد الاتحاد الثاني. ولدينا منه نسخة أخرى منقوشة على حجر أسود محفوظ الآن بالمتحف البريطاني، وكان من أمر ذلك الحجر أخيرًا أن استعمله القرويون المصريون قاعدة لطاحون تطحن عليها غلالهم، وقد استمروا في إدارة حجر الطاحون الأعلى على هذا الحجر مدة من الزمان دون أن يفقهوا شيئًا مما كانوا يمحونه بذلك من النقوش. على أن الذي بقي مقروءًا على ذلك الحجر الهام من الفقرات الممزقة له أهمية لا تقدر بثمن.

ومن يقرأ السطر المنقوش على قمته باللغة المصرية القديمة (الهيروغليفية) الفاخرة يعرف شيئًا عن أصله؛ إذ يجد فيه اسم «شبكا»، وهو الفرعون الذي حكم مصر في خلال القرن الثامن قبل الميلاد، ويلي اسم ذلك الفرعون نقوش تقول: «إن جلالته (يعني نفسه) نقل تلك الكتابات من جديد في بيت والده «بتاح» جنوبي جداره.» وقد وجدها جلالته بمثابة تأليف للأجداد قد أكله الدود حتى أصبح لا يمكن قراءته من البداية للنهاية، وإذ ذاك قام جلالته بكتابته من جديد حتى أصبح أكثر جمالًا مما كان عليه من قبل؛ فعلى ذلك كان ملك مصر الأثيوبي الذي عاش في القرن الثامن قبل الميلاد مهتمًّا بالمحافظة على الكتابة القديمة التي كتبها الأجداد، ولا بد أنها كانت مدونة على بردية، وإلا لما استطاع الدود أن يأكلها.

وقد نقل «شبكا» لحسن حظنا نسخته الجديدة على حجر لتبقى محفوظة على الدوام، ولكن مع ذلك لو بقي هذا الحجر يطحن عليه بضع سنين أخرى لقضي على بقاء أقدم مسرحية في العالم وعلى أول بحث فلسفي عرف لنا.

وقد سمي هذا المتن «شبكا» الأثيوبي في القرن الثامن قبل الميلاد «تأليف الأجداد»، وهو تعبير مبهم يوحي إلينا بأن كتاب هذا الملك فاتهم أن الكتابة التي كانوا ينسخونها

عمرها إذ ذاك يزيد عن ٢٥٠٠ سنة. ولكن لغة هذه الكتابة ومحتوياتها القديمة لم تدع مجالًا لأي شك عن أصلها العظيم القدم؛ لأن لغة الوثيقة تحتوي على اصطلاحات تدل على أنها قديمة جدًّا. كما أن المتن يكشف لنا عن موقف تاريخي يدل بداهة على أن وقوعه لا يمكن إلا في بداية الاتحاد الثاني (أي في عهد تأسيس الأسرة الأولى على يد «مينا» حوالي سنة ٣٤٠٠ قبل الميلاد)، وعلى ذلك يكون هذا المتن من إنتاج الحضارة المصرية في منتصف الألف الرابعة قبل الميلاد؛ أي إنه قد ظهر لنا أقدم أفكار وصلت إلينا مدونة في تاريخ العالم لأقدم أقوام.

وقد تركت لنا الفجوة المؤلمة التي في وسط ذلك الحجر — كما أشرنا إلى ذلك سابقًا — جزءًا من المتن على اليسار وجزءًا على اليمين وخاتمة. وينفصل المتن الذي في البداية بفواصل متكررة على صورة فصول صغيرة معظمها في شكل صيغ يخاطب بها بعض الآلهة البعض الآخر.

ونجد غالبًا عند بداية كل صيغة من تلك الصيغ علامتين هيروغليفيتين تدلان على اسمي إلهين، والعلامتان مرتبتان بطريقة تجعل كلًّا منهما تواجه الأخرى، كأن كلًّا من الإلهين يحدث الآخر، وقد أثبتت محتويات المتن أنهما كانا يتحدثان فعلًا. وقد بحث الأستاذ «زيته» فيما بعد مجموعة محادثات منظمة مدونة على بردية يرجع تاريخها إلى سنة ٢٠٠٠ق.م. وهي شبيهة بالمحادثات التي نحن بصددها. وتلك المحادثات مصحوبة بملاحظات وصور يستدل منها على أنها لا بد أن تكون تعليمات[١] مسرحية (أي إن البردية التي فحصها الأستاذ «زيته» هي مسرحية قديمة)، وأن ترتيب أعمدتها مطابق تمامًا لمتن حجر المتحف البريطاني، وهذا ما ظنه الأستاذ «أرمان»،[٢] وسنتكلم عن ذلك المتن فيما بعد.

وقد محيت خاتمة هذه المسرحية من جراء الثقب الذي حفر في وسط حجر الطاحون المذكور. وهذه المسرحية تعد بلا شك أقدم ما عرف من نوعها.

ونجد بعد أن نترك الفجوة التي تجاه الطرف الأيمن من الحجر بحثًا فلسفيًّا يبدو من الصعب أن نربطه بالمسرحية. وقد اقترح «زيته» علينا ضرورة تصور أحد رجال الدين المشهورين، أو كاهن مرتل كان يلقي جزءًا كبيرًا من رواية تمثيلية في شكل خطبة مطولة

---

[١] راجع: Sethe “Dramatische texte” pls. 12–22.

[٢] راجع: Erman, Ein Denkmaime phitischer Theologie.

يظهر الآلهة المقصودون خلال إلقائها عند قص حادثة في الأسطورة فيلقون المحادثة في شكل محاورة، وذلك هو السبب الذي من أجله نجد محاورات الآلهة الذين أسهموا في التمثيل منتشرة في أجزاء المسرحية، وذلك هو السبب الذي جعل هذه الوثيقة تعتبر عند إلقاء أمثال هذه المحاورات تمثيلية في شكلها.

والوثيقة تشبه كل الشبه — بحالة تجذب النظر — القصص المقدسة التي مثلت في المسرحيات المسيحية الرمزية في القرون الوسطى، والمسرحية المنفية تعد أقدم سلف لها.

وقد وجدنا أن «بتاح» إله منف يقوم في كل من الجزء المسرحي والجزء الفلسفي «بدور إله الشمس» الذي يعتبر إله مصر الأسمى. وذلك يفسر لنا العادة التي كان يسعى بها هذا الإله المحلي للحصول على عظمة إله الشمس وبهائه، وذلك بأن يتقلد سلطته ويستولي على الدور الذي لعبه في تاريخ مصر الخرافي.

وتدل بوضوح سيادة «بتاح» في تلك المسرحية على تزعمه «منف» مدينته الأصلية تزعمًا سياسيًّا، وتلك الزعامة ترجع في هذه الحالة إلى انتصارات «مينا»، مؤسس الأسرة الأولى، وذلك الملك هو الذي أسَّس «منف» لتكون عاصمته ومقرًّا لملكه. وبالرغم من وجود أصل تلك المسرحية المنفيِّ فإن المنبع الأصلي لمحتوياته العجيبة كان بلا شك بلدة «هليوبوليس»، وبذلك نجد فيها أصل لاهوت كهنة عين شمس الفلسفي كما تطور في عهد الاتحاد الأول (أي عندما وصل إلى المرحلة التي نجد فيها كهنة «منف» يخصون به إلههم «بتاح»).

فهذه المسرحية تبرز لنا إذن إله الطبيعة القديم، وهو «إله الشمس رع» متحولًا تمامًا إلى قاضٍ يحكم في شئون البشر، تلك الشئون التي قد أصبحت محدودة من الناحية الخلقية. فهو يحكم عالمًا كان من الواجب عليه أن تسير فيه حياة البشر طبقًا لقواعد تفصل بين الحق والباطل، والمدهش جدًّا في ذلك أننا نجد أمثال هذه الأفكار كانت قد ظهرت في منتصف الألف الرابعة قبل الميلاد.

ويمكن تلخيص محتويات هذه المسرحية بأنها محاولة لتفسير أصل الأشياء، ويدخل في ذلك نظام العالم الخلقي، وكذلك تدل على أن أصلها يرجع إلى «بتاح» إله «منف». أما كل العوامل التي ساعدت على خلق العالم أو المخلوقات التي كان لها نصيب في ذلك، فلم تكن إلا مجرد صور أو مظاهر «لبتاح» إله «منف» المحلي المسيطر على أصحاب الحرف والصناعات، والذي يعتبر إله كل الحرف.

ولم يكن فتح «مينا» مصر واتخاذ «منف» الواقعة بين الوجه القبلي والوجه البحري عاصمة ومقرًّا لملكه إلا خطوة نحو الاعتقاد بأن «بتاح» هو الصانع الأعظم الذي خلق العالم. على أن المجهود الذي بذل لينال به الإله «بتاح» هذه المكانة قد ساعده مساعدة جدية على استيلائه على السلطة والسيادة الفريدة التي كان يتمتع بها الإله «رع» الذي كان يتزعم آمادًا طويلة آلهة مصر بما كان له من المكانة الممتازة في «هليوبوليس». وتبرز لنا المسرحية المنفية المكانة السامية التي احتلها «بتاح» في الفقرات الختامية التي يجب علينا فحصها الآن. فنعلم أولًا أن «بتاح العظيم هو قلب الآلهة ولسانهم.» وهذا التفسير الخارق للمألوف يصير أكثر وضوحًا لنا عندما نعلم أن «القلب» معناه «العقل» أو «الفهم». أما اللسان فهو تعريف للكلمة التي قد لفظت؛ فهو الشيء الذي يجعل أفكار العقل ظاهرة، ويخرجها إلى حيز الوجود حقيقة بارزة. وبذلك نصبح الآن في مركز يمكننا من تعقب معنى القصة القديمة عندما نشرع في التحدث عن أصل الأشياء:

(١) الفكر

والتعبير عنه بصفته الأصل والقوة المساعدة لكل من الأمر الإلهي والأمر الدنيوي. «حدث أن القلب واللسان تغلَّبا على كل عضو في الجسم وعلما الإنسان أن «بتاح» كان في كل صدر على هيئة القلب، وعلى هيئة اللسان في كل فم عند جميع الآلهة وجميع الناس وجميع الزواحف وجميع الأحياء. على أن «بتاح» كان يفكر ويأمر بكل شيء يرغب فيه.»

وبعد أن تقص علينا الوثيقة كيف أن جماعة آلهة «منف» لا تزال في فم «بتاح» «الذي نطق بأسماء كل الأشياء»،[٣] نعلم أن هؤلاء الآلهة الذين ذكروا من قبل بوصفهم صورًا «لبتاح» قد أوجدوا بصر الأعين وسمع الأذن ونفس الأنف لتصل إلى القلب. وكذلك نعلم أن القلب هو الذي يحتم إعلان كل قرار، وأن اللسان هو الذي يعلن فكر القلب، وبهذه الكيفية فطرت كل الآلهة أي «آتوم» وتاسوعه الإلهي (مجموعة من آلهة تسعة)، على حين أن كل كلمة مقدسة خرجت إلى الوجود كانت لما فكره القلب وأمر به اللسان؛ ولذلك فإن المراكز «الوظائف الرسمية» قد أنشئت والمناصب «الحكومية» قد وزعت، وهي التي قدمت جميع الغذاء وجميع الطعام بواسطة هذا الكلام المتقدم؛ «أي بالأدلة التي تسبق هذا».

---

[٣] ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا﴾ (قرآن كريم).

(٢) الأمر الدنيوي

«أما من جهة» الذي يفعل ما يحب، والذي يفعل ما يكره، فإن الحياة يُعطاها المسالم، والموت يحيق بالمجرم. وبذلك يسَّر كل عمل وكل حرفة، فنشاط الذراعين وسير الساقين وحركة كل عضو تكون حسب هذا الأمر الذي يدبره القلب، والذي يخرج من اللسان، وهو الذي يجعل لكل شيء قيمة.

(٣) الأمر الإلهي

وحدث أنه قيل عن «بتاح» الذي خلق «آتوم» (إله الشمس في هليوبوليس) وأوجد الآلهة، وهو «تاتنن» (اسم قديم لبتاح) مصور الآلهة ومصور كل ما خرج منه، سواء أكان طعامًا أم غذاءً أم مئونة الآلهة أم أي شيء طيب. وبذلك أصبح من الظاهر المفهوم أن قوته (بتاح) كانت أعظم من قوة كل الآلهة، وبذلك اطمأن «بتاح» بعد أن خلق كل شيء وكل كلمة مقدسة، وهو الذي ذرأ الآلهة وأقام المدن، وأسس المقاطعات، ووضع الآلهة في أماكنهم المقدسة وثبت دخلهم المقدس، وأعد محاريبهم ونحت تماثيل لأجسامهم كما تحب قلوبهم، وبذلك حلت الآلهة في أجسامها المصنوعة من كل نوع من الخشب ومن كل صنف من المعادن، ومن كل نوع من الطين، ومن كل ماء ينمو عليه (على بتاح بصفته إله الأرض) من الأشياء التي مثلت «هذه التماثيل».

وبذلك أصبحت في قبضة «بتاح» المحب للسلام والمصلح للآلهة ووظائفها بصفته رب الأرضين (مصر)، وكانت المخزن المقدس (هي العرش العظيم) «منف» التي تدخل السرور على قلوب الآلهة الذين في بيت «بتاح»، وهي سيدة كل الحياة ومنها تستمد الأرض حياتها (مصر). وعند هذه النقطة تنتقل بنا القصة إلى أسطورة «أوزير» لتفسر لنا السبب الذي من أجله أصبحت «منف» مخزنًا لغلال مصر. غير أننا سنضطر لإرجاء فحص موضوع «أوزير» في المسرحية المنفية إلى أن نتم فحص وظائف إله الشمس التي شاهدنا أن «بتاح» قد انتحلها لنفسه، وإذا أنعمنا النظر في محتويات موضوع بحث «بتاح» الذي سبق ذكره اتضح لنا أن نفس الأفكار قد تكررت مرات عدة، وعلى ذلك نجد أن الموضوعات الثلاثة التي حاولت فيما سلف أن أفصل بعضها من البعض الآخر، وأميزها بعناوين فرعية، ليست بحال ما مستقلة عن بعضها، بل يلتحم بعضها بالبعض الآخر بشكل واضح.

فلم يكن في مقدور فكر الكهانة العتيق أن يعدل عن الاستمرار في ذكر إنتاج الطعام في أية مناسبة تمس الأمر الإلهي؛ وسبب ذلك يرجع إلى أنه بالرغم من أن الموضوع الأصلي

كان خاصًّا بالأمر الدنيوي فإنه مع ذلك كان إجراءً متعلقًا بقوة الآلهة. ويرجع الأساس المدهش لهذا النظام الأرضي المبكر إلى الغرض الأصلي الذي يُرجعُ منبعَ كل شيء إلى العقل أو الفكر؛ وذلك أن جميع الأشياء ظهرت إلى حيز الوجود بما فكره القلب (العقل) وأمر به اللسان (الكلام)، وقد استعمل المصري كلمة «قلب» لتدل على «العقل» أو «الفهم»؛ وذلك أنه لم يكن معتادًا استعمال المعنويات، فكان يعتقد أن القلب هو مركز الفهم. أما الأداة التي أصبح بها العقل قوة منشئة فهي الكلمة التي لفظت، إذ أعلنت الفكرة وألبستها ثوب الحقيقة، وبذلك ظهرت الفكرة إلى حيز الوجود في عالم الكون المحس، وتوحد الإله نفسه مع القلب الذي يفكر واللسان الذي يتكلم. فهل بعد ذلك يمكننا أن نتعرف الأساس التاريخي السحيق في القدم لعقيدة «الكلمة» في أيام كتاب الإنجيل (العهد الجديد)؟ «في البدء كانت الكلمة، وكانت الكلمة مع الله، والكلمة كانت الله.»

وهل نجد هنا صدًى لتجارب إنسانية عتيقة على شاطئ النيل؟

ومن البديهي أن هذه الفكرة الهائلة التي ظهرت في عصر مبكر هكذا في تاريخ البشر، أو بتعبير أحسن في عصر ما قبل التاريخ، هي في حد ذاتها برهان على تقدم ناضج بدرجة مدهشة للعقل الإنساني في مثل هذا التاريخ البعيد، إذ تنتقل فجأة وبدون وجود مراحل انتقال تدريجية من عالم آلهة الطبيعة إلى عهد حضارة ناضجة نامية أنتج فيها منظمو الديانة والحكومة تفكيرًا معنويًّا ناضجًا. فرأوا أن العالم الذي يحيط بهم يعمل بعقل، وعلى ذلك فهو مخلوق ومحميٌّ الآن بعقل عظيم محيط بكل شيء، وأنه قد صبغ بالعقيدة القائلة بحلول الإله في كل شيء؛ ولذلك كانوا يعتقدون أن هذا الإله لا يزال يعمل عمله في كل صدر وفي كل فم في جميع الكائنات الحية. وهذه الفكرة قد استمرت مدة طويلة؛ ولذلك نجد أن المصري الذي عاش بعد ذلك العهد بألفي سنة كان يعتقد في «وحي الإله الذي في كل الناس»، أو يشير مخاطبًا غيره إلى «الإله الذي فيك»، وكان من الظاهر جدًّا أن الجماعة المنسقة والحكومة المنظمة لهما أثر عظيم على عقول هؤلاء المفكرين القدامى؛ إذ كان الاعتقاد بأن المركز السامي والمرتبة الرسمية والوظائف الحكومية التي يسير بمقتضاها المجتمع الإنساني هي من وضع عقل سامٍ، وأنها برزت إلى الوجود بكلمة هذا العقل السامي، ولذلك كانت الشئون العملية في الحياة العامة والحرف الصناعية تسير حسب «الأمر الذي يفكره القلب ويخرج من اللسان».

والواقع أنه يظهر في هذه المرحلة السحيقة من التقدم البشري اعتراف بالحقيقة القائلة:

«إن بعض السلوك ممدوح وبعضه مذموم، وإن كل إنسان يعامل بحسب ذلك، فالحياة يُمنحها المسالم (الذي يحمل السلام) ويحيق الموت بالمجرم (الذي يحمل الجريمة). على أنه مما يجذب النظر هنا أن هؤلاء المفكرين القدامى لم يستعملوا في هذا المقام الكلمتين «طيب» و«خبيث»؛ «فالمسالم» في نظرهم الذي يفعل ما يُحَب و«المجرم» هو الذي يفعل ما يُكرَه. وهاتان الكلمتان في نظرهم هما الحكمتان الاجتماعيتان اللتان تدلان على ما هو ممدوح «محبوب» وما هو مذموم «مكروه». ويؤلف هذان التعبيران «ما هو محبوب» و«ما هو مذموم» أقدم برهان على اقتدار الإنسان على التمييز بين الخلق الحسن والخلق الشرير، وقد ذكر هنا لأول مرة في تاريخ البشر.»

والآن نعود إلى تلخيص قصة الدراما الخاصة بأوزير كما وجدناها في الدراما المنفية؛ فنجد في البداية قطعًا مبعثرة على الحجر من التي لم يمحها دوران حجر الطاحون خاصة بخلق مصر بوساطة الإله «بتاح»، وأنه هو الذي خلق العالم بوساطة الإله «آتوم»، ثم نجد متنا سليمًا يبتدئ بسرد حادثة تقسيم مصر على يد الإله «جب» بين «حور» و«ست» لحسم النزاع القائم بينهما، ثم يحاور الإله «جب» كلًّا من «حور» و«ست» فيخبر «ست» أن يذهب إلى الوجه القبلي حيث ولد ويتولى حكمه، ثم يخاطب «حور» مخبرًا إياه أن يذهب إلى الوجه البحري حيث ولد هو الآخر ويتولى عرشه، وبعد ذلك يخاطب «جب» كلًّا من «حور» و«ست» قائلًا لهما: لقد فصلت بينكما؛ أي فصلت بين الوجه القبلي والبحري، وبعد ذلك يأتي متن كان يلقيه المرتل غالبًا في المسرحية يقول فيه: لقد تألم قلب «جب» عندما فطن أن نصيب «حور» في ملك مصر كان يعادل نصيب «ست»، وعلى ذلك خص الإله «جب» كل إرثه بـ «حور»؛ أي ابن ابنه بكر أولاده، ثم يعقب ذلك متن يخاطب فيه الإله «جب» تاسوع الآلهة قائلًا لهم: إنه قرَّر أن حور هو الوارث الوحيد له بوصفه ابنه الأكبر ووريثه الوحيد، «حور» ابن ابنه ابن آوى الجنوب، وغير ذلك من الألقاب التي كان يلقب بها «حور».

بعد هذه المحاورة يلقي الكاهن المرتل على ما يظهر خطابًا قائلًا: إن حور قد نصب ملكًا على البلاد كلها. وظهر لابسًا التاج المزدوج، وقد ذُكرتْ هنا «منف» بوجه خاص أنها هي المكان الذي وحَّد فيه الأرضين، وبذلك تكون لدينا إشارة صريحة إلى توحيد مصر تاريخيًّا، وتأسيس مدينة «منف»، وهو حادث يظهر أن المسرحية قد كتبت للاحتفال به،

وقد وضع النباتان الرمزيان للوجه القبلي والبحري وهما القصب والبردي في معبد الإله «بتاح»، وهذا يمثل تصالح «حور» و«ست»، وهذا الحادث يقال إنه وقع في معبد الإله «بتاح».

والمنظر التالي يبين كيف أن أوزير كان قد أغرق، وكيف أن جسمه انتشل من الماء بمعونة أختيه «إزيس» و«نفتيس» بأمر الإله «حور»، ثم يتلو ذلك حوار بين «حور» من جهة و«إزيس» و«نفتيس» من جهة أخرى، فيطلب إليهما «حور» أن يذهبا لتخليص جسم «أوزير»، وعندئذ تقول الإلهتان لأوزير: إنهما قد أتتا لتأخذاه راجيتين أن يفتح عينيه (أي يعود إلى الحياة). والمنظر التالي يقص علينا كيف أنهما أحضرا جثة «أوزير» إلى الأرض ودفناها في قصر الملك في الجهة الشمالية من الأرض، وهي المكان الذي وصل فيه إلى الشاطئ. وبقية المتن في هذا المنظر المهشم يظهر أنه يتكلم عن كيفية بناء قصر الملك في «منف» (يقصد بذلك قبر أوزير)، ثم يتبع ذلك محاورة بين «جب» و«تحوت» وأشخاص آخرين خاصة ببناء الجدار الأبيض (منف). والمنظر التالي يبتدئ بقص متن قصير خاص بالإلهة «إزيس» ولم نفهم منه شيئًا كثيرًا لتهشُّمه. ويعقب ذلك خطاب دراماتيكي تحض فيه «إزيس» كلًّا من «حور» و«ست» على ترك الشجار وأن يتآخيا سويًّا. ويعقب ذلك متن مهشم يشير إلى قصر الملك وأخيرًا إلى سيد عظيم قوي قد قام بتوحيد شيء لا نعرفه؛ لأن المتن مهشم. ثم تأتي بعد ذلك قائمة بالنعوت المختلفة التي يحملها الإله «بتاح».

وأخيرًا يقص علينا المتن ذلك المقال الفلسفي الطويل عن اللاهوت المصري وكيفية نشوء العالم وهو ما شرحناه فيما سبق. ولا بد أن القارئ قد لاحظ أن تتابع حوادث هذه الدراما ليس بمنطقي! إذ نجد المؤلف يتكلم عن تقسيم الأرضين بين «حور» و«ست» ثم بعد ذلك يتكلم لنا عن موت «أوزير» وانتشاله من الماء ودفنه، وهذا ما لا يطابق سير قصة «أوزير»؛ إذ العكس هو الرواية المشهورة، ولكن ربما كانت هناك رواية أخرى لهذه الأسطورة بهذا الوضع ولم تصل إلينا بعد. غير أننا لا يمكننا أن نسلم بذلك؛ لأن متن الدراما قد وصل إلينا منه طرفاه، أما الجزء الأوسط منه فقد وجد ممحوًّا تمامًا.

وسنورد هنا بعض المناظر التي بقيت لنا من هذه الدراما حتى يتمكن القارئ من قرنها بما سنورده بعد من كل من «دراما التتويج» و«دراما انتصار حور على ست». وسنقتفي في ذلك الترتيب الذي وضعه الأستاذ «زيته».

تقسيم الأرضين بين «حور» و«ست»: (المناظر من ٧ إلى ٩)

٧ … جمع «جب» تاسوع الآلهة، وفصل بين «حور» و«ست»، ومنعهما الشجار، وجعل «ست» ملكًا على الوجه القبلي في المكان الذي ولد فيه عند «سو»،[٤] ثم وضع «حور» ملكًا على الوجه البحري في المكان الذي غرق فيه والده عند بسشت تاوى.[٥] وبذلك وقف «حور» في مكان ووقف «ست» في مكان آخر واجتمعا في عين،[٦] وكان هذا المكان هو الحد الفاصل بين الأرضين.

محاورة بين «جب» و«حور» و«ست» عن تقسيم البلاد: (المناظر من ١٠ إلى ١٢)

«جب» يخاطب «ست»: اذهب إلى المكان الذي ولدت فيه || ست || الوجه القبلي ||
«جب» يخاطب «حور»: اذهب إلى المكان الذي أغرق فيه والدك || حور || الوجه البحري ||
«جب» يخاطب «حور» و«ست»: لقد فصلتكما || || الوجه البحري والقبلي ||

إعطاء «حور» الملك كله: (المناظر من ١٠ إلى ١٢)

ولقد كان مؤلمًا لقلب «جب» أن يكون نصيب «حور» مساويًا نصيب «ست»، وعلى ذلك أعطى «جب» «حور» كل الأرض؛ أعني أعطاها ابن ابنه بكر أولاده.

خطاب «جب» أمام التاسوع معلنًا أن «حور» الوارث الوحيد لكل البلاد (المناظر من ١٣ إلى ١٨)

«جب» يخاطب التاسوع: لقد قررت يا «حور» أن تكون ابن آوى المحنِّط[٧] وأن تكون أنت وحدك || يا حور || وارثًا.

---

[٤] هذا المكان يقع في شمال مدينة الفيوم.

[٥] هذا المكان يقع في مقاطعة «منف»، وربما كان بلدة الليشت الحالية.

[٦] هو ما نعرفه الآن بمحاجر طرة، وكان في الزمن القديم يقع في الجهة الشرقية من مقاطعة منف.

[٧] أي أن تكون بمثابة الابن الأكبر لي؛ وذلك لأن بكر أولاد المتوفى كان هو الذي يقوم بتحنيط والده وهو الذي يرثه ملكه بعد مماته.

وأن يكون لهذا الوارث || «حور» || إرثي، وأن يكون لابن ابني || «حور» || ابن آوى الجنوب.
وبكر أولادي || «حور» || فاتح الطرق، وإنه الابن الذي ولد لي أي || «حور» في يوم ولادة «ابني آوى» (وبوات).

تتويج «حور» ملكًا منفردًا في منف: (المناظر من ١٣ إلى ١٤)

لقد نصب «حور» «بمثابة ملك» على الأرض، وبذلك توحدت هذه الأرض، وسميت بالاسم العظيم «تاتنن» (أي أرض تنن) الذي يقطن جنوبي جداره، رب الأبدية (أي بتاح)، وقد نما على جبينه الساحرتان (أي تاجا الوجهين القبلي والبحري)؛ من أجل ذلك ظهر «حور» ملكًا على الوجهين القبلي والبحري ووحد الأرضين في مقاطعة الجدار (أي مقاطعة منف) في المكان الذي وُحدَ فيه الأرضان.

إيضاح

(٧–٩) يلاحظ في المتن الأول أن الإله «جب» عقد اجتماعًا، وأحضر فيه تاسوع الآلهة، وفصل في النزاع القائم بين «حور» و«ست» وأرسل كل واحد منهما إلى عاصمة ملكه. وهذا المتن يغلب أن المرتل كان يلقيه، وهو تفسير للمحاورة التي تأتي بعده مباشرة، وهو ما نسميه المتن التمثيلي، وسنرى أنه يشبه كل الشبه في تركيبه متن دراما التتويج. فإن المتن الأول يخبرنا عن الإلهين اللذين سيدور بينهما الحوار، ثم يأتي بعد ذلك الخطاب الذي يراد توجيهه، ثم يذكر بعد ذلك اسم الإله المخاطب، وذلك بين فاصلين كهذين || || ثم يأتي بعد ذلك اسم المكان أو الشيء الذي دار عليه الحديث في فاصل آخر هكذا || || وبعد الانتهاء من الحوار — أو بعبارة أخرى من المتن التمثيلي — يبتدئ الكاهن المرتل متنًا آخر يسرد فيه الحوادث التي ستكون موضع حوار أو تمثيل آخر، وهكذا على النحو الذي شرحناه، وهو الذي سنراه في تمثيلية التتويج.

دراما التتويج

تعتبر تمثيلية تتويج الملك «سنوسرت الأول» بعد موت والده «أمنمحات الأول» ثالثة التمثيليات المصرية في القدم، هذا إذا اعتبرنا أن تمثيلية إدفو قد ألفت حقًّا في عهد الأسرة الثالثة، وأن التمثيلية المنفية منقولة فعلًا عن أصل قديم يرجع إلى عهد الاتحاد الثاني؛ أي في عصر حكم «مينا». وتمتاز التمثيلية التي نحن بصددها الآن بأنها من كتابة العصر المنسوبة إليه؛ أي عهد الدولة الوسطى، وقد عثر عليها كويبل في عام ١٨٩٥–١٨٩٦ حينما كان يقوم بأعمال الحفر في منطقة الرمسيوم الواقعة في الجهة الغربية من مدينة طيبة القديمة، وقد وجدها مع غيرها من أوراق البردي في قبر من قبور الدولة الوسطى محفوظة في صندوق، غير أنها كانت في حالة يُرثَى لها من التمزيق، ولذلك كان الأمل في الوصول إلى فهم شيء من محتوياتها ضعيفًا جدًّا، وقد قام بتركيب أجزائها المفتتة الأستاذ «إبشر» الألماني الذي يعد أحذق مفتن عالمي في تركيب البردي الممزق، وقد أفلح فعلًا في تركيب معظمها، ثم تناولها الأستاذ «زيتة» بالبحث والتحليل حتى وصل إلى حل رموزها وقرنها بالدراما المنفية، كما أنه درس الأخيرة ووضع في درس هاتين الدرامتين مؤلفًا خاصًّا سماه «المتون التمثيلية». Dramatische Texte zu alt aegyptischen mysterien spielen. ومن حسن الحظ أننا نجد متن هذه الدراما ملحقًا بصور ومناظر تفسر لنا أحيانًا معميات المتن، وبخاصة الفجوات العدة التي نجدها مبعثرة في أنحائه. وتتلخص الدراما التي تحتوي على ستة وأربعين منظرًا فيما يلي حسب ترتيب مناظرها:

فنجد في المنظرين الأول والثاني أن الملك قد مات[1] «وهو أمنمحات الأول»، وعندئذ يأمر ابنه ووريثه على العرش «سنوسرت الأول» بإحضار السفينة الملكية بعد تجهيزها. وقد كان المفروض أن الملك يمثل دوره فيها خلال عرض الدراما كلها، ولكن يظهر أنه قد تركها في المنظرين الأخيرين منها.

ونشاهد في المنظرين التاليين (٣-٤) تقديم ضحية للملك، وهو ثور يذبح ثم يقطع قطعًا ليقدم وجبة. والمعنى هنا رمزي؛ أي إن الثور هو الإله «ست» الذي قتل أخاه «أوزير».

وفي المنظرين الخامس والسادس يطحن الشعير ثم يقدم منه كعك للملك.

وفي المنظر السابع نشاهد تجهيز سفينتين لأولاد الملك. وفي المنظر الثامن نشاهد شارات الملك الخاصة بحور (أي الملك الجديد) تستخرج من محرابه، ثم يجهز موكب يمر به الملك في الجبل (أي الجبانة)، وفي المنظر التاسع نشاهد درس الشعير بوساطة البهائم وحمله إلى المخازن. وهذا المنظر رمزي يقصد به أن حور بدرس الشعير يمزق أوصال عدو والده «ست» انتقامًا له. وفي المنظرين العاشر والحادي عشر نشاهد زيادة الاهتمام بإعداد سفينة الملك وسفينتي أولاده، وذلك بوضع أشياء وأوانٍ خاصة بتطهير الملك وأولاده.

وفي المنظر الثاني عشر والخامس عشر وما بينهما نشاهد صورًا تحتوي على صب الماء وتقديم رأسي حيوانين (رأس ثور ورأس إوزة) للإله المحلي، ثم يأمر بإقامة العمود المقدس بوساطة الأولاد الملكيين. وهذا رمز إلى أن «حور» قد أمر أولاده أن يجعلوا الإله «ست» تحت «أوزير» وعندئذ يشد العمود بحبل ويقام، ويفسر هذا بقتل «ست»، ثم يأمر «حور» أولاده بأن يتركوه موثوقًا وأن يطرحوه أرضًا.

أما المنظر السادس عشر فنشاهد فيه أولاد الملك ينزلون في سفينتيهما، ثم يتكلم «حور» عن أولاده مع «ست» الذي يمثل هنا بالسفينة قائلًا له: «احملني أنت يا من حملت والدي على ظهرك.» (أي إنه متغلب عليه) أما المنظر السابع عشر فنشاهد فيه تقديم الخبز والجعة للإله «حور» الأعمى رب «ليتوبوليس» (أوسيم الحالية) (وهي البلدة التي انتقم فيها «حور» من قتلة والده ثم دفنه فيها) وبذلك أعيد له نظره.

[1] راجع: تعاليم «أمنمحات» الأول ص١٩٨.

أما المناظر من الثامن عشر إلى الحادي والعشرين فنشاهد فيها حدوث مبارزة بين «حور» و«ست» وكذلك إحضار مرضعتين[٢] ونجارين لصنع مائدة قربان للملك، ثم نشاهد الكاهن الخاص بتقديم القرابين يحضر المائدة.

وفي المنظر الثاني والعشرين نشاهد أولاد الملك يقدمون له الخمر، وهذا رمز إلى تقديم عين «حور» إليه بعد أن اقتلعها «ست» الشرير. وفي المنظرين الثالث والعشرين والرابع والعشرين يقدم للملك حلي من حجر الدم والقاشاني، وهذه يرمز بها إلى إرجاع عين «حور» إليه ثانية. وفي المنظر الخامس والعشرين يقدم ساقي الملك له وجبة، وهذا رمز للإله «تحوت» عندما قدم عين «حور» إليه بعد أن اقتلعها «ست». ولذلك يقول «تحوت» في هذا المنظر للإله «حور»: «إني أقدم لك عينك لتفرح بها.» فتقديم العين إلى «حور» هو تقديم الوجبة. وفي المنظر السادس والعشرين نشاهد كهنة خاصة يلتفون حول علمي «حور»، وهما اللذان يرمز بهما إلى سلطان الملك على الوجهين القبلي والبحري أو غرب الدلتا وشرقيها، وكذلك يرمز بهما إلى عيني «حور».

وفي المناظر من السابع والعشرين إلى الحادي والثلاثين نشاهد أنه كان يقدم للملك شارات ملكه الخاصة، وهي الريشتان والصولجانان والخاتم، وعند ذلك يهلل عظماء الوجه القبلي والبحري فرحًا. وبعد ذلك يؤتى بكل ضروري لتزيين الملك وتضميخه وتعطيره وإطلاق البخور له ثم وضع الحارستين على رأسه؛ أي الريشتين اللتين يزين بهما تاجه. وفي المنظر الثاني والثلاثين نشاهد بعد التتويج عظماء القوم الذين اشتركوا في احتفال التتويج هذا يشتركون كذلك في تناول طعام الوليمة الملكية التي أقيمت لهذا الغرض وحده. وفي المنظرين الثالث والثلاثين والرابع والثلاثين نشاهد الملك قد ارتدى لباس الحزن على والده المتوفى، وعندئذ يقدم نوع خاص من الخبز ونوع خاص من الجعة. فالخبز كان يسمى خبز «أح» أي «أوزير» الذي قتل، أما الجعة فكانت تسمى «جعة سرمت»،[٣] وهي ترمز إلى «إزيس» والدموع التي سكبتها هي و«حور» على «أوزير» المقتول. وكانا يقدمان طعامًا في الاحتفال بجنازة «أوزير».

والمناظر من الخامس والثلاثين إلى الأربعين تستحضر في آن واحد أدوات التحنيط للملك الراحل مع الملابس الحمراء للملك الذي خلفه على العرش، ثم نشاهد الكهنة المسمين

[٢] كان اللبن من أهم القرابين التي تقدم للمتوفى.

[٣] نوع من الجعة مر المذاق ولذلك شبهت به دموع الحزن.

«سخنو أخ» (الباحثين عن الأرواح)، وهم المكلفون بخدمة الملك المتوفى يؤمرون بحمل تمثاله على أيديهم كما كان يحمل الأصدقاء (أي أصدقاء المتوفى) كما جرت العادة في الشعائر المأتمية. ثم نراهم يبنون بصورة رمزية سلمًا إلى السماء ليصعد فيه الملك المتوفى إلى العالم العلوي الذي كان لا بد له أن يعرج إليه، ثم تنتخب المرأتان اللتان كانتا تقومان بالنحيب على المتوفى، وهما اللتان تمثلان دور «إزيس» و«نفتيس». ثم بعد ذلك يعطي الكاهن مقدم القربان فخذًا من اللحم وقطعًا من النسيج لاستعمالها في خدمة المتوفى. وفي المناظر من الحادي والأربعين إلى الرابع والأربعين نشاهد كهنة «سخنو أخ» يتسلمون هذه الأشياء التي كانوا يستعملونها في تكفين الجثة والاحتفال بفتح الفم،[٤] وبخاصة أنواع العطور والزيوت.

وفي المنظرين الأخيرين — وهما اللذان لا يظهر فيهما الملك وبهما تنتهي الدراما — نشاهد أنه يحضر إلى الملك المتوفى كل معدات التطهير، وبخاصة النطرون الذي كان يستعمل لهذا الغرض، وتوضع في المحراب المقدس، وهو المكان الذي يثوي فيه آخر مطاف له في عالم الدنيا؛ وأعني بذلك هرمه الذي يدفن فيه.

تحليل دراما التتويج «وثيقة الرمسيوم»

لا بد أن القارئ قد لاحظ من المختصر الذي أوردناه هنا عن «دراما التتويج» أو «ورقة الرمسيوم» — كما يسميها العلماء — أنها تحتوي على الشعائر الدينية التي كانت تمثل عند تتويج ملك جديد. والظاهر أن هذه الدراما ليست وليدة عهد الدولة الوسطى، بل ربما تشاطر الملكية المصرية عمرها، ويمكننا أن نرجع بعهد تأليفها دون مبالغة إلى الألف الثالثة قبل الميلاد.

والنسخة التي في أيدينا — كما ذَكَرْتُ — يرجع عهدها إلى الملك «سنوسرت الأول» الذي تولى عرش البلاد في باكورة الألف الثانية قبل الميلاد. ويظن البعض أن هذه الدراما ليست من الأدب الراقي من جهة التعبير. والواقع أن هذا المؤلف كان يمثل في ظاهره تتويج

[٤] شعيرة فتح الفم كانت من الشعائر التي يقوم بها كهنة خاصة باحتفال خاص؛ وذلك لأجل أن يعيدوا إلى الميت قوة فتح الفم والعينين ليمكنه أن يتمتع بكل ما يقرب له من قربان، وكان ذلك بطريقة سحرية وتعاويذ خاصة وآلات معدة لهذا الغرض.

الملك «سنوسرت الأول» وباطنه تمثيل أسطورة «حور وأوزير»؛ إذ كان له صبغة تمثيلية وشعيرة دينية ولون سحري، وهذه التمثيلية كما بَيَّنَّا تقع في ستة وأربعين منظرًا. ومن يطلع على المتن الأصلي يرَ أن كل منظر من مناظره قد يدخل في تمثيله أشخاص كالكهنة والموظفين وأقارب الملك، وحيوانات كالثيران والماعز، وكذلك يدخل في تمثيله أشياء جامدة كالأعمدة المقدسة والأشجار والنباتات والخبز والحلي … إلخ.

هذا فضلًا عن الآلهة الذين كانوا يقومون بتمثيل الأدوار الهامة. ولأول وهلة لا يمكن للقارئ أن يفهم معنى هذه التعبيرات التي ورد فيها ذكر الأشياء السابقة، ولكنه حينما يفهمها على حقيقتها من حيث علاقتها بأساطير القوم وشعائرهم الدينية يتضح له جليًّا مغزاها ومراميها، وأنها لم توضع عبثًا، وأن لكل واحدة منها صلة بالأخرى. وحقيقة الأمر هنا أننا نتناول موضوعًا نجد فيه الأشياء المادية والشعائر الدينية يرمز لها بحادثة في الأساطير القومية، وهاك مثلًا لذلك: نشاهد المشرف على المأكل يحمل مائدة قربان للملك، فهذا العمل يمثل في الشعائر الدينية الإله «تحوت» الذي يُعيد عين الإله «حور» إليه، وهي التي كان قد اقتلعها الإله «ست» عدوُّه حينما كان يحاربه الأول بسبب قتل والده «أوزير».[٥]

على أن الأساس النفعي — وإن شئت فقل الغرض السحري — من هذه الدراما ظاهر جدًّا؛ إذ كان الغرض من هذا الاحتفال هو تثبيت تتويج الفرعون، وأن يصبح حظه كحظ أولئك الملوك الذين تربعوا على عرش مصر في العهود الخرافية، وأعني بذلك أن يؤحد الملك المتوفى بالإله «أوزير»، وأن يؤحد ابنه «حور» الذي تغلب على «ست» بالملك الشاب الذي تربع على عرش المُلك؛ أي إن «أمنمحات الأول» يصبح مثل الإله «أوزير» الذي حكم مصر في العصور الخرافية بعد موته، وأن يخلفه ابنه «سنوسرت الأول» كما خلف «حور» والده «أوزير».

وترتيب متن الدراما نفسه يوضح لنا الصيغ التي كتبت بها. فنجد أن كل منظر فيها يفتتح بالتعبير التالي: «حدث أنه»، ثم تأتي بعد ذلك حركة أو عمل يمثله أمام الملك أحد الممثلين كاهنًا كان أو موظفًا، وغالبًا ما يعبر عن هذا الممثل بالمبني للمجهول، فيقال مثلًا: «لقد حُمِلَ»، أو «لقد عُمِلَ» … إلخ. وعلى أثر ذلك مباشرةً يأتي التفسير الرمزي لهذا

[٥] إن عين «حور» يرمز بها لكل طيب من طعام وملبس وشراب، وكذلك يرمز بها لملك البلاد المصرية نفسها كما أوضحنا ذلك في قصة المخاصمة بين «حور» و«ست».

الحادث مستمَدًّا من خرافة عينيْ «حور»، وهما في الواقع تمثِّلان الشمس والقمر؛ وذلك أن الإله «ست» الذي يمثل دائمًا بأنه هو الإله المعادي قد حرم الإله «حور» عينيه، وهما مصدر قواه العقلية والجسمية. غير أن عيني حور قد ردتا إليه ثانية، ويرجع الفضل في ذلك إلى تدخل الإله «تحوت» وأولاد «حور» وآلهة آخرين، هذا فضلًا عن أن الإله «ست» قد أصبح لا حول له ولا قوة.

وهذه القصة الخرافية كان من الممكن أن تكون «دراما» بالمعنى الذي نفهمه نحن الآن، غير أن جهلنا بالمتن الذي في أيدينا يجعلنا نفقد بعض الخيوط التي تربط بعض أجزاء هذه الخرافة ببعض.

ويرجع السبب في ذلك لسيادة كل من الدور الرمزي ودور الشعيرة الدينية في التمثيلية؛ مما يصعب فهمه علينا. ولكن المصريين الأقدمين أنفسهم كانوا متفقهين في الشعائر الدينية والأساطير القومية؛ ولذلك كان من السهل عليهم أن يتذوقوا حلاوة هاتين الناحيتين من الدراما التي بين أيدينا، ويبرز ذلك لنا جليًّا عندما نشاهد في المتن أنه بعد وصف الحادث الخاص بالشعيرة الدينية، وتفسير معناه الخرافي، يضع أمامنا المتن مضمون الحوار الذي فاهت به الآلهة في المنظر؛ فنقرأ في رأس السطر المكتوب عموديًّا اسمي الإلهين اللذين يتحاوران سويًّا، ثم يتلو ذلك جملة قصيرة تعبر عن الغرض من الخطبة التي ألقيت، وغالبًا ما تحتوي هذه الجملة على تورية لاسم الشيء الذي يقدمه أحد الممثلين للملك، وهذا النوع من الكناية كان محببًا عند المصريين.

وقد عني مؤلف هذه الدراما تسهيلًا لتحديد المعنى المقصود من هذه المحاورات بأن يضع في نهاية كل حديث اسم الشيء الذي أشار إليه فيه، ثم المعنى الرمزي الذي يلبسه هذا الشيء في الخرافة، وكان يضاف كذلك في بعض الأحيان بيانات خاصة بالممثلين والحركات التي كانوا يقومون بها، والمكان المثالي الذي كانت تحدث فيه الخرافة. وأخيرًا نجد أنه قد خُصِّص في أسفل المتن جزء معين يحتوي على رسوم مختصرة تفسر لنا في كل حالة أهم صورة يمتاز بها المنظر الذي يُمثَّل. ومن ذلك يتضح أنه من العسير علينا أن نقدر هذه الدراما حق قدرها؛ إذ لم نلاحظ ما فيها من امتزاج مستمر بين الشعائر الدينية والحوادث الخرافية؛ إذ من الواجب على القارئ الحديث أن يحل المعادلة بين ما هو ممثل وبين ما هو مرموز له؛ فمن جهة يرى الإنسان أن الاحتفالات القائمة كانت لتتويج الملك، ولكن في الوقت نفسه من جهة أخرى نشاهد أنه يمثل أمامنا بعض حوادث منفصلة خاصة بالأشياء الباطنة التي تمثل دور «حور» الذي استرد عينيه ثانية.

ولما كان طرفا المعادلة غير معلومين لنا إلا بحالة ناقصة جدًّا فمن البديهي إذن أنه ستبقى أمامنا معانٍ كثيرة وتفاصيل عدة غامضة أو غير مفهومة، حتى لِأَعلَمِ الناس بأسرار اللغة المصرية القديمة. ولا أدلَّ على ذلك من الشرح الذي وضعه الأستاذ «زيتة» لهذه الدراما! إذ نجده يزخر بعلامات الاستفهام الدالة على عدم فهم ما يقصده المؤلف المصري القديم في كثير من التعابير. على أننا إذا أردنا أن نحكم بوجهة نظرنا على هذا الإنتاج الدراماتيكي من الناحية الأدبية؛ فإنه يكون حكمًا قاسيًا؛ إذ إن قيمته من هذه الناحية تقل عن المرتبة الوسطى؛ وذلك بالطبع لقصور معرفتنا بأسرار اللغة المصرية القديمة.

والظاهر من فحصنا أن المصري لم يكن يقصد بهذا الإنتاج أن يؤثر في نفس القارئ، ويجعله يشعر بناحية من نواحي الجمال الفني الذي نفهمه نحن الآن. ولكن الشيء الذي كان يستولي على مشاعره عند كتابة هذه الدراما، هو أن يحتفل بطريقة إيحائية حية بتخليد الأساطير العظيمة التي كانت تُعدُّ الأساس لاعتقاداته الدينية، وأن يضمن فَلَاح ذلك بنوع من السحر الإيحائي للمَلِك الذي يقام له هذا الاحتفال.

وهذه الناحية تظهر بوجه خاص في «وثيقة الرمسيوم» التي تتشابه في كثير من النقط مع شعيرة فتح الفم التي يرجع عهدها إلى الدولة القديمة، وقد وصل إلينا منها رواية موضحة بالصور. غير أن الفرق بين تمثيليتنا وبين الاحتفال بفتح الفم ينحصر في أن الاحتفال بالشعائر الدينية يحتلُّ المكان الأول، أما في الدراما فإن الأساطير لها المكانة الأولى في المناظر التي تمثل فيها.

وأهم ما يوجه من نقد في نظرنا لهذه الدرامات الناشئة أنها خالية من الكتابات الإنشائية بالمعنى الذي نفهمه نحن الآن؛ فلا نجد على ما يظهر لنا إلا عدة مناظر متعاقبة وخطبًا قصيرة قد وضعت متلاصقة بطريقة مفككة، وغالبًا ما نجد الدور الواحد لإله بعينه يقوم بتمثيله في الأسطورة ممثلون مختلفون، ومن ناحية أخرى نشاهد أن ممثلًا واحدًا قد يقوم بتمثيل أدوار متنوِّعة مختلفة جدًّا، وكذلك نجد من الصعب علينا أن نتتبع بطريقة متصلة سير حوادث الخرافة التي اتُّخِذت قاعدة للدراما؛ مما يجعلنا نعتقد هنا أن المصريين كانوا لا يهتمون كثيرًا بتتابع الحوادث حسب تواريخها. ويدل ذلك على ما نشاهده في كتبهم المقدسة الأخرى؛ إذ نجد في كثير من الأحوال أن العنصر الخرافي قد كُرِّر، كما نشاهد أحيانًا أن ترتيب الحوادث قد عُكس بدون سبب ظاهر يدعو إلى ذلك، وهنا نجد كذلك أن كلًّا من الغرضين الديني والسحري يتغلب على كل اهتمام بالإنشاء الأدبي.

ويظهر في فحص هذه الدراما أن وحدة المكان لم تكن مرعية في تمثيلها كما نشاهد ذلك في الباطنيات (تمثيليات القرون الوسطى)، ومدلول الرسوم في «ورقة الرمسيوم» يُفهمنا أن هذه التمثيليات لم تكن تمثَّل في أبهاء المعبد وحسب، بل كذلك في المحاريب التابعة له، والتي قد يكون بعضها أحيانًا بعيدًا عن البعض الآخر. ويمكننا أن نعطي مثالًا لذلك معبد «الكرنك» ومعبد «الأقصر»، فكان الممثِّلون ينتقلون من منظر إلى آخر أحيانًا بصفة جدية، وأحيانًا بصورة نظرية، وقد ذكر لنا كذلك سياحات في سفن، وهذه تدل على أن أهم الحوادث في الخرافة كانت تمثل في أمهات المدن المصرية المقدسة.

ومما لا ريب فيه أن هذه التمثيليات الباطنية لم يكن مقدَّرًا لها أن تمثَّل أمام جمهور من المتفرِّجين الذين لا حقَّ لهم في دخول الأجزاء الخاصة في المعبد. ونجد البرهان الكافي لذلك في الاحتفالات التي أظهرنا صيغتها الدينية. ومع أنه لم يكن مسموحًا لعامة الشعب أن يشتركوا في التمثيل الذي كان يقام داخل المعبد، فإن ذلك لا يعني أن هذه التمثيليات كان لها صبغة سرية أصلية، وأنه كان من حق المتفقهين فقط أن يعرفوا هذه الأسرار. والواقع أننا من هذه الناحية لا زلنا نضلُّ الطريق بما أكده لنا الإغريق الذين قد أدخلوا في احتفالاتهم الخاصة في عصر أخذ نجم مصر فيه يأفُل عناصرَ غير مفهومة من الشعائر والأساطير المصرية.

وبرغم ما نجده من النقائص الواضحة في هذه التآليف الدراماتيكية، فإنها قد أدت الغرضين الديني النفعي والسحري، وهما اللذان وضعت من أجلهما. وإذا كنا نرى أن موضوع هذه الدراما قد ألف بصورة منقوصة، وأن أجزاءها غير مرتبطة، فما ذلك إلا لأنها كانت تمثل في بلد كل متعلميه يعرفون جميع الحوادث الخرافية التي كانت تمثل فيه، ويعرفون كذلك كل الروايات المتناقضة التي كانت تروى بها هذه الأساطير. من أجل هذا كانت تبدو لهم كاملة منسجمة حسب المذهب الذي تروى به.

ومهما تكن قيمة هذه الدراما التي بحثناها هنا من الوجهة الأدبية؛ فإن هناك شيئًا يلفت أنظارنا، وهو نفس وجود هذه الدراما في ذلك العصر السحيق؛ فإنه كما اتضح لنا نجد أن المصريين كانوا يمثلونها منذ أقدم عهودهم، وبقيت مستمرة خلال عهود مدنياتهم حتى النهاية.

وقبل أن نترك موضوع هذه الدراما نريد أن نضع أمام القارئ بعض مناظر منها ليطبقها على الشرح الذي أوردناه. وسنبتدئ بمنظر استدعاء عظماء الوجه القبلي والبحري في حفلة التتويج.

المنظر الثلاثون (صورة ١٩)[٦]
استدعاء عظماء الوجهين القبلي والبحري

٨٩ حدث أنه قيل: «تعالوا» لعظماء الوجه القبلي والوجه البحري. «وذلك يعني» أن تحوت هو الذي جعل الآلهة تخدم «حور» بأمر الإله «جب».
٩٠ الإله «جب» يتكلم مع «أولاد حور» و«أتباع ست» فيقول:
«قوموا بخدمة حور، وأنت يا حور سيدهم.» || خدمة الآلهة || حور (؟) إحضار عظماء الوجهين القبلي والبحري.

وتفسير هذا المنظر أن المرتل يخبرنا أولًا أن الملك يطلب عظماء الوجهين القبلي والبحري، وكان منذ الدولة القديمة يحكم البلاد مجلس مكون من عشرة عظماء لحكم الوجه القبلي ومثلهم للوجه البحري؛ هذا من جهة الواقع.

أما من جهة الأساطير فإن هؤلاء كانوا يمثلون أولاد الإله «حور» وأتباع الإله «ست»، وأن الإله «تحوت» الذي كان يلعب هنا دور المرتل قد ناداهم (أي الآلهة) ليقوموا بخدمة «حور» الذي جمع في يده حكم البلاد كلها، وذلك بأمر من الإله «جب» الذي أعطى «حور» ملك مصر بعد موت والده «أوزير».

ثم بعد ذلك نرى «جب» يخاطب «أولاد حور» و«أتباع ست»، ويرمز بهم لعظماء البلاد في الوجهين القبلي والبحري؛ لأن «حور» كان في بادئ الأمر يحكم الوجه البحري و«ست» يحكم الوجه القبلي، ثم بعد ذلك أعطى «حور» الملك كله، فيقول لهم: «قوموا بخدمة حور.» ثم يلتفت إلى «حور» قائلًا: «أنت سيدهم.» ثم بعد ذلك يأتي في المتن تعليمات مسرحية، فنقرأ خدمة الآلهة ثم «حور»؛ أي إن المطلوب هنا هو خدمة الإله «حور» ملكهم، ثم بعد ذلك يأتي في فاصل خاص إحضار عظماء الوجهين القبلي والبحري، وهم الذين يقومون بخدمة الملك، وهم المرموز لهم في الخرافة بالآلهة.

المنظر الحادي والثلاثون (صورة ٢٠)
استحضار الأشياء اللازمة لتتويج الملك

٩١ حدث أنه قد أحضر الكاهن المرتل مواد التجميل المختلفة وأعطاها الملك، «وذلك يعني» أنه «تحوت» الذي تحدث مع «حور» عن عينه.

[٦] يلاحظ في الصورة أن هؤلاء العظماء قد أتوا خاشعين أمام الملك.

٩٢ تحوت يخاطب حور:
إني أمنحك عينك السليمة في محياك || العين || الكحل الأخضر (التوتيا)||
٩٣ تحوت يخاطب حور:
ضعها في وجهك || العين || الكحل الأسود ||
٩٤ تحوت يخاطب حور:
لا ينبغي أن تحزن عينك لدرجة أنها تصير متعبة || العين || عنب (؟)[٧] ||
٩٥ تحوت يخاطب حور:
إني أقدم لك بخور الآلهة، وهو تلك العين الطاهرة التي خرجت منك || العين || البخور ||
تحت الأسطر من ٩٢ إلى ٩٥ نقرأ: تثبيت التاج بوساطة حارس الريشة الكبيرة.
٩٦ تحوت يخاطب حور:
عطر وجهك بها حتى يصير كله معطرًا || العين || العطور ||

وتفسير هذا المنظر أن الملك بعد أن استدعى عظماء الوجهين القبلي والبحري لحضور حفلة التتويج أخذ الكاهن المرتل يعدِّد لنا أنواع مواد الزينة التي كان لا بد أن يقدمها للملك ليتجمل بها في حفلة التتويج، ثم يقول لنا ما كان يقابل ذلك في أسطورة «حور وأوزير». فالمرتل هو الإله «تحوت» الذي تكلم مع «حور» (أي الملك)، وما كلمه عنه هو عينه. وسنرى في الحوار التالي أن عين «حور» هي المواد التي كان يتجمل بها الملك. فعندما يتكلم «تحوت» نعلم أن مرتل الملك هو الذي يتكلم، وأنه يكلم الملك الذي يعبر عنه في الأسطورة «بحور»، فعندما يقول «تحوت» «لحور»: أقدم لك عينك في وجهك، فإنما ذلك يرمز به إلى الكحل الأخضر. وهكذا، فإن كل المواد التي يتجمل بها الملك أو يتعطر بها أو يستعملها كدواء هي رمز لعين «حور». أما قوله: ثبت التاج بواسطة حارس الريشة الطويلة، فيشير إلى موظف قديم كان يتولى وضع الريشة على رأس الملك، وكانت تقوم مقام التاج قبل استعماله.

[٧] هذه الكلمة غامضة المعنى، وربما يقصد بها دواءً لشفاء العين، وقد استعملت الكلمة المصرية في العقاقير الطبية، ولا غرابة في ذلك؛ فإن المصريين الحاليين يستعملون عصارة العنب كدواء لشفاء العين (النظرة).

المنظر الثاني والثلاثون

توزيع أنصاف الرُّغفان على عظماء الوجهين القبلي والبحري

٩٧ حدث أن أعطيت أنصاف الرغفان عظماء الوجهين القبلي والبحري؛ «أي» إن «حور» هو الذي استرد عينه وأعاد للآلهة رءوسهم.
٩٨ حور يخاطب تحوت:
ليُعطُوا رءوسهم ثانية || إعطاء الإله الرءوس ثانية || وإعطاء عظماء الوجهين القبلي والبحري أنصاف الرغفان.
٩٩ تحوت يخاطب أولاد «حور» وأتباع «ست»:
ليت الإله «جب» يكون شفيقًا ويعيد إليكم رءوسكم || إعطاء رءوس الآلهة ثانية «لهم» || وجبة يهبها الملك || مقاطعة إيبيس (المقاطعة الخامسة عشرة).
١٠٠ «حور» يخاطب أولاد «حور» وأتباع «ست»:
لأعطِ عيني حتى أتمتع بها || العين || وجبة [...]

وتفسير هذا المنظر هو: يتكلم المرتل أولًا عن الجزء الواقعي؛ وهو تقديم أنصاف الرُّغفان لعظماء البلاد. والظاهر أن أنصاف الرغفان المشار إليها هنا كانت نوعًا من الفطير له قيمة عظيمة في المائدة. والذين يقدم لهم هذا اللون من الطعام هم الذين كانوا يحتفلون بتتويج الملك؛ مما يجعل الكلام متصلًا بالمنظر السابق. ثم ينتقل المرتل إلى الإشارة للجزء الذي يقابل ذلك في أسطورة «حور»، فيقول: إن معنى ذلك أن «حور» قد استرد عينه وأعاد للآلهة رءوسهم.

وتفسير ذلك في الأسطورة أن استرداد عين «حور» يشير إلى الخرافة القائلة إن «ست» عدو «حور» قد أخذ عينه وقطعها إلى قطع، ثم أعادها الإله «تحوت» وكملها بعد أن جمع أجزاءها ثانية، فالأجزاء التي تتألف منها العين هنا هي أنصاف الرغفان، وإعادة رءوس الآلهة لها هو تركيب أجزاء العين وضم بعضها إلى بعض لتصبح كلمة. والآلهة الذين يشار إليهم هنا بقطع رءوسهم هم الذين وقعوا في حومة الوغى من أتباع «حور» و«ست» أثناء شجارهم؛ ولذلك يقول «حور» للإله «تحوت» الذي جمع أجزاء العين: ليعطَوْا رءوسهم.

ثم يفسر المتن ذلك بإعطاء عظماء الوجه القبلي والوجه البحري أنصاف الرغفان. ونرى بعد ذلك أن الإله «تحوت» يخاطب أولاد «حور» وأتباع «ست»، وذلك يقابل في الواقع عظماء الوجهين القبلي والبحري، راجيًا «جب» إله الأرض وجدَّ «حور» أن يعيد إليهم رءوسهم، ثم يفسر إعطاء الرءوس بوجبة ملكية؛ أي طعام مائدة الملك. ثم نشاهد

بعد ذلك أن المتن يحدِّد لنا المكان الذي تقدم فيه هذه الوجبة، وهي مقاطعة تحوت (إيبيس)؛ أي المقاطعة الخامسة عشرة.

بعد ذلك يخاطب حور (أي الملك) أولاد «حور» وأتباع «ست» (أي عظماء الوجهين): «لأعطَ عيني حتى أتمتع بهما.» يقصد بذلك الملك أنه يريد أن يشارك عظماءه في هذه الوجبة. ثم نرى التفسير: عين = الوجبة. وخلاصة القول هنا أن المعادلة هنا تنحصر بين الحقيقة الواقعة والخرافة، فتذكر الحقيقة أولًا، ثم يتلوها الشعيرة في خرافة عين «حور».

المنظر الثالث والثلاثون

إحضار ميدعة بردية (مريلة)

١٠١ حدث أن أحضر الكاهن المرتل ميدعة بردية، «وذلك يعني» أن «حور» هو الذي عانق والده وخاطب «جب».

١٠٢ «حور» يخاطب «جب»:

إني أضم والدي هذا الذي صار متعبًا إلى || ميدعة بردية || أوزير ||

١٠٣ «حور» يخاطب «جب»:

أن يُصبح معافى تمامًا || أوزير || أهداب الميدعة ||

١٠٤ / ١٠٤ تحت هذين السطرين: «بوتو».

وتفسير هذا المنظر هو: قد أحضر للملك «سنوسرت الأول» ميدعة مصنوعة من البردي بوساطة الكاهن المرتل. وهذه الميدعة كانت لباس الحزن، فارتداء الملك هذا الملبس يدل على أنه قد لبس الحداد على والده ولن يخلعه حتى يوارَى جثمان والد قبره. ولذلك كان يرمز بهذه الميدعة في الأساطير إلى أن حور قد ضم والده، وضمُّ والده هو لبس الحداد عليه الذي يتمثل في الميدعة. ولذلك نرى هنا «حور» يخاطب جده «جب»، وهو الأرض التي ستواري جثمان والده، قائلًا له: إني ضممت والدي هذا المتعب (المتوفى) إلى أن يعود ثانية صحيح الجسم. ويقصد بذلك: إني قد لبست الحداد على والدي المتوفى، ولن أخلعه حتى يوارَى قبره. ويقصد بعبارة «حتى يصبح معافى» أن يعود إلى الحياة ثانية في عالم الآخرة، كما كان الاعتقاد عند المصريين؛ وذلك أن كل ملك يتوفى سيعود ثانية إلى الحياة في عالم الآخرة، كما حدث مع «أوزير» والد «حور».

ونجد في النهاية أنه قد ذكرت بلدة «بوتو»، والمقصود بها هنا المكان الذي حدثت فيه هذه الشعيرة في أسطورة «حور» و«أوزير».

الفصل الرابع والثلاثون

إحضار الخبز والجعة

١٠٤ حدث أن أحضرت جعة «سرمت»، وذلك أنه هو «حور» الذي بكى على والده وخاطب «جب» يندب والده.

١٠٥ «حور» يخاطب «جب»: إنهم أحضروا والدي هذا تحت الأرض || أوزير || خبز «أح».

١٠٦ «حور» يخاطب «جب»: لقد جعلوه مبكيًّا عليه || «إزيس» ربة البيت || جعة «سرمت» ||

١٠٥ / ١٠٦ تحت هذين السطرين نقرأ: قرص خبز وإبريق جعة.

هذا المنظر يمثل بكاء حور وحزنه على والده. فإحضار جعة «سرمت» المرة المذاق عَبَّر عنها المرتل بأنها دموع حور التي سكها على والده، ثم نعى حور والده إلى «جب» قائلًا: إن أعداء والده قد وضعوه تحت الأرض؛ أي قتلوه، ثم عبر عن ذلك في الخرافة «بخبزأح»؛ أي إن أوزير أصبح في الخرافة هو «خبزأح»، وذلك يشابه ما قيل: إن المسيح في الشعائر النصرانية «هو الخبز»، ويلاحظ أن في عبارة «وضع تحت الأرض» وخبز «أح» تورية.

وبعد ذلك نجد حور يخاطب «جب»: لقد جعلوه مبكيًّا عليه، والتي بكته هي إزيس، وُعبر عنها بأنها جعة «سرمت». والخلاصة أن ما كان يقدمه الملك قربانًا لوالده في احتفال الدفن كان يمثِّل الدموع، وهي جعة سرمت المرة المذاق، ثم قتله وهو خبز «أح»، والدموع هنا التي كان يسكبها حور ويعبر عنها أيضًا بإزيس.

دراما انتصار حور على أعدائه (على جدران معبد إدفو)[1]

لدينا تمثيلية أخرى حفظت لنا منقوشة على جدران معبد «إدفو» الذي أقيم للإله «حور»، وتُعدُّ أحسن دراما حفظت لنا بحالة سليمة، وقد وضح متنها برسوم لمناظرها؛ مما يساعد على فهم هذه الدراما. ومع ذلك فإن التمثيلية التي لدينا ليست إلا رواية مختصرة عن دراما كبيرة. وعنوان هذه الدراما «انتصار حور على أعدائه». وهي — كما يدل الاسم — تقص علينا حرب الانتقام التي شنها «حور» على قاتل والده «أوزير»، ثم انتصاره والحكم له أمام القضاة المقدسين، ثم اعتلاءه عرش والده «أوزير» بوصفه الوارث القانوني له، وبذلك نرى أن الهدف الذي ترمي إليه القصة هو نفس الهدف الذي نجده في «الدراما المنفيَّة» أو «تمثيلية خلق الدنيا» و«دراما التتويج»، التي يرجع عهدها إلى أوائل الأسرة الثانية عشرة. على أننا فيما يختص ببطل الدراما التي نحن بصددها الآن نجد بعض الارتباك؛ إذ المعلوم أن إله «إدفو» الأكبر هو «حوربحدت» أو «حور إدفو»، الذي نعرف أن حروبه الخرافية مع أعدائه ومع أعداء إله الشمس ترجع إلى أصل تاريخي، وهو الإله الذي نراه في الرسوم التي توضح الدراما. غير أننا نجد في متن الدراما، وأحيانًا في التعابير المختصرة التي نجدها مكتوبة أمام بعض الآلهة الأخرى في الرسوم أن «حور الصغير» بن «أوزير» و«إزيس» هو الذي يشار إليه دائمًا. وتحتوي «تمثيلية إدفو» على خمسة أقسام

[1] Blackman and Fairman, “The Journal of Egyptian Archeaology” Vol. XXVIII. pp. 32 ff, Vol. XXIX, pp. 2. ff.

مميزة، وهي مقدمة وثلاثة فصول مقسمة إلى مناظر وخاتمة، والآن سنُوازن بين هذه الدراما والدرامتين الأخريين اللتين تكلَّمنا عنهما فيما سبق. فكما ذكرنا من قبل نشاهد أن هاتين التمثيليتين تحتوي كل منهما على متن في صورة حديث، ثم محاورة وجيزة تسبقها مقدمة قصيرة تُخبرنا عن المتكلمين وتعليمات مسرحية.

أما في «تمثيلية إدفو» فلا نجد إلَّا متونًا قصيرة قليلة العدد يحتمل أنها اقتباسات من حديث، يضاف إلى ذلك أنه ليس فيها إلا عدد قليل جدًّا من العناوين المفسرة للمناظر.

أما التعليمات المسرحية فلا نجدها إلا في الفصل الأول في المنظر الرابع والفصل الثالث في المنظر الثالث، والتعليل المحتمل لهذه النقائص هو أن الرواية التي وصلت إلينا عن الدراما التي نتناولها الآن هي رواية مختصرة؛ بسبب أن الرقعة التي كانت تحت تصرف النحَّات على جدار المعبد كانت محدودة، وأنه كان لا بد له من أن يترك مسافة للأحد عشر رسمًا التي كانت لازمة لإيضاحها. ولما كان من الضروري عمل هذا الاختصار؛ فقد حرمنا الكاتب معظم المتن الذي كان يحل محل العناوين في الدرامتين الأوليين. وعلى ذلك فإننا في معظم الأحيان نعتمد في معرفة الذين يتحدثون على المتن نفسه، وكذلك على الرسوم التي تفسره، ونجد أن الكاتب قد حذف كل التعليمات المسرحية في هذه القصة إلا في الحالتين السابق ذكرهما. ولحسن الحظ نرى أن وجود الرسوم قد حل بدرجة عظيمة محل التعليمات المسرحية؛ فهي لا تقتصر على أن تريَنا بوضوح مواضع الممثلين وحركاتهم، بل كذلك تصور لنا أمتعة المسرح من سفن وأسلحة وتيجان وزينات … إلخ، وكذلك نماذج لأفراس البحر التي شاهدنا واحدًا منها يحتمل أنه كان مصنوعًا من الخبز أو مادة أخرى تشابهه. كل ذلك ليسهل تقطيعه في المنظر الثالث من الفصل الثالث، وكذلك نشاهد نموذجًا لعدو بشري.

أما في «دراما التتويج» فكانت هذه التعليمات المسرحية أو قائمة المتاع موضحة برسوم خشنة في أسفل الصحيفة، وفيما يختص بالممثلين يظهر لنا أنه كان يوجد في «تمثيلية إدفو» شخصيات ثانوية لا تشترك في التمثيلية بالكلام؛ بل كانوا يقومون بأدوارهم في مناظر صامتة؛ فمثلًا حينما نرى في الرسوم الإيضاحية أن روحًا خبيثة قد كتب فوقها: «إني أنطح بقرني من يتآمر على قصرك.» فلا يجب علينا أن نفهم أن هذا العفريت يقول هذه الكلمات فعلًا، بل إنه في هذه الحالة يقوم بحركة يظهر فيها أنه مستعد للنطاح، وذلك يوحي إلينا أن هذه الشخصيات قد ظهرت في «الدراما» ولكن ليس لها دور تلقيه؛ ولذلك لم تذكر التعاليم المسرحية في المتن الذي اختصر عن قصد، ومن جهة

أخرى قد وجدنا أحاديث ذكرت في المتن، وفي الوقت نفسه لم نجدها في الرسوم الإيضاحية، وهذا الحذف يمكن أن يعزى إلى الاقتصاد في الرقعة التي تحت تصرف الكاتب، وأن مجرد وجود الممثلين والكلام الذي تفوَّهوا به في المتن كان يعتبر كافيًا.

وقد يتساءل الإنسان عن السبب الذي من أجله نقشت هذه الدراما على جدران المعبد! والجواب على ذلك أن المصري كان يعتقد أن لوجود الكتابة والرسم معًا أثرًا سحريًّا واقيًا كالأثر السحري المفيد الذي يحصل عليه الإنسان من تمثيل الرواية المقدسة نفسها. هذا فضلًا على أن فائدته هناك ستكون باقية إذا حدث أن «الدراما» قد أهمل تمثيلها السنوي. والآن نتساءل عن الأشخاص الذين كانوا يشتركون في تمثيل هذه الدراما المقدسة وعن المسرح الذي تمثل عليه. ولا جدال في أن الممثلين والممثلات، سواء أكانوا يمثلون دورهم بالحديث أم يمثلون دورهم صامتًا، كانوا ينتخبون من كهنة المعبد وأسرهم. وقد دلتنا إحدى التعليمات المسرحية التي بقيت على أن الكاهن رئيس مرتلي المعبد كان هو الذي يقوم بإلقاء الأحاديث، وكان مفروضًا أن الملك كذلك يلعب دورًا في المسرحية، ولكن بطبيعة الحال كان يقوم بإلقائه نائب عنه.

ومن المحتمل جدًّا أنه كان يوجد في المسرحية فرقة مغنين يجوز أنها كانت مكونة من مغني المعبد وموسيقاريه، وكانوا يحتلون أماكنهم على المسرح بوصفهم أصحابًا ومعاضدين للإله «حور». ويمكننا كذلك أن نتصور المتفرجين الذين أثر في نفوسهم التمثيل إلى درجة حركت مشاعرهم الدينية إلى أقصاها؛ فاشتركوا في النداء المتكرر الذي كانت تردده فرقة المغنين على المسرح، وهو: «اقبض بشدة يا حور. اقبض بشدة.»[٢]

وتدل الرسوم بوضوح على أن الدراما كان يمثل بعضها على الماء وبعضها بجانب مجرى ماء. ومن المحتمل أنها بركة حور، وهي بحيرة مقدسة تقع في الجهة الشرقية من المعبد، ولكنها في داخل السور المحيط به، والظاهر أن الممثلين الذين كانوا يمثلون حور والآلهة والعفاريت الذين كانوا يتبعونه، كانوا يلعبون دورهم على وجه عام في قوارب تسبح في البركة. والظاهر أن ذلك هو نفس ما حدث في «تمثيلية التتويج». أما نساء

---

[٢] يقصد بذلك أن «حور» حينما كان يرمي بحربته فرس البحر الذي يمثل عدوه «ست»، كانت فرقة المغنين تنشد قائلة: «اقبض بشدة يا حور على العدو.» أي فرس البحر. وعندئذ كان جمهور المتفرجين يكررون ذلك، وهذا هو ما نشاهده على المسرح المصري الآن عندما تغني فرقة أغنية جميلة؛ فإن المتفرجين يكررونها.

«أبو صير» وبلدتي «ب»، «دب» (إبطو الحالية) فكنَّ ينتظرن على حافة الماء، في حين أن المرتل كان من المحتمل أن يقف على الأرض في الأمام بين المتفرجين والممثِّلين.

أما «خاتمة التمثيلية» فيظهر أنها كانت تمثل على اليابسة.

ولدينا معلومات خاصة تدل على أن هذه الدراما كانت تمثل سنويًّا، وقد عرفنا تاريخ اليوم الذي كانت تمثل فيه، وذلك بوساطة تعليم مسرحي في الفصل الثالث (المنظر الثالث)، حيث يقول: إن تقطيع أوصال «ست»، وهو حادث جاء في آخر الدراما، كان ينفذ في اليوم الواحد والعشرين من الشهر الثاني من فصل الربيع؛ أي في الواحد والعشرين من شهر أمشير.

على أنه وإن كانت هذه «الدراما» تمثل تذكارًا لانتصار «حور» على أعدائه، وأن تمثيلها السنوي كان يُظَنُّ أنه يخلد سحريًّا هذه الحوادث الجسام وما ينشأ عنها من فائدة، فإنه كان يُعتقد في الوقت نفسه أنها تمنح الملك الذي يمثل دورًا فيها نفس هذه الفوائد السحرية.

أما فيما يختص بتاريخ «مسرحية إدفو»؛ فإن لدينا أدلة تُبرهن على أنها أقدم بكثير من عصر البطالسة الذي كتب فيه متنها على جدران المعبد. والواقع أن المتن نفسه يزخر بتعابير من اللغة المصرية الحديثة، ويوحي بأنه قد نسخ من بردية كتبت في أواخر الدولة الحديثة، ولكن قد ذكر في الرسوم أن رئيس مرتلي المعبد هو «إمحوتب» (وهو المعروف بالحكيم والمعماري للملك «زوسر» أحد ملوك الأسرة الثالثة. وكان «إمحوتب» هذا موضع تقديس عظيم في عهد البطالسة)، وذلك مما يُشعر بأن القصة يرجع عهد تأليفها إلى زمن أبعد بكثير من نهاية الدولة الحديثة، يضاف إلى ذلك أن الجدار الذي كتب عليه متن الدراما ونقشت عليه رسومها، يقال إنه أقيم حسب التصميم الذي وجد في كتاب «في تصميم معبد»، وتأليف هذا الكتاب يعزى إلى «إمحوتب» هذا.

ولدينا رواية أخرى تقول إن هذا الجدار قد بني على غرار التصميم العظيم الذي في الكتاب الذي نزل من السماء شمالي «منف»، فيكون لدينا إذن رواية تربط المبنى الأصلي ببلدة «منف»، وبعبارة أخرى بعهد الدولة القديمة، وعلى ذلك فإنه ليس من المستحيل أن يرجع تاريخ «تمثيلية إدفو» إلى عهد الأسرة الثالثة، وأن يكون نفس كاتبها هو «إمحوتب» أو على الأقل كتبت تحت إشرافه. وعلى ذلك فلدينا موازنة أخرى بين «الدراما المنفية» و«دراما إدفو»؛ فإن الأولى وصلتنا منقولة عن أصل قديم جدًّا؛ أي عهد الأسرة الأولى.

ومما يجدر ملاحظته أن المحاورات التي كانت تدور بين الممثلين في «الدراما المنفية» وفي «تمثيلية التتويج» كانت قصيرة جدًّا. أما في «دراما إدفو» فكانت تحتوي على محاورات طويلة لوحظ أن بعضها قد وصل إلى مرتبة لا بأس بها في التحرير الأدبي. فمن هذه الناحية نجد أنها أقل سذاجة وأقل بداءة عن أي تأليف دراماتيكي نشر حتى الآن، اللهم إلَّا إذا استثنينا القسم اللاهوتي الذي وجدناه في الدراما المنفية، فإنه يدل على تعمق عظيم في الفلسفة الدينية وأصل نشأة العالم، وقد كتب بلغة راقية وتعبيرات جزلة وخيال خصب.

ولما كانت تمثيلية انتصار «حور» تقرب من تمثيلياتنا العصرية، فإنا سنورد هنا منها المقدمة والفصل الأول على سبيل المثال؛ ليمكن للقارئ أن يحكم بنفسه على قيمتها ومنزلتها، من حيث التمثيل ومن حيث قيمتها الأدبية والخلقية. وكذلك ليوازن بينها وبين التمثيليتين الأخريين اللتين تكلَّمنا عنهما.

(١) المقدمة والفصل الأول من تمثيلية انتصار حور على أعدائه

(١-١) المقدمة

قبل أن نبتدئ في سرد ما جاء في المقدمة سنضع أمام القارئ وصف الرسوم وأشخاص الرواية والمتون التي نُقشت فوقهم تفسيرًا لشخصياتهم، وذلك مأخوذ عن الرسوم التي تتبع التمثيلية.

وصف الرسوم

يقف خلف الإله «تحوت» الذي يقرأ من إضمامة في يده الإله «حوربحدت»؛ أي «حور إدفو»، قابضًا على مقمعة وحبل في يده اليمنى، وبصحبته «إزيس»، وعلى الجهة اليسرى لهؤلاء الآلهة الثلاثة يظهر «حوربحدت» مرة ثانية، ولكنه في هذه المرة في قاربه، وفي يده اليسرى حبل وفي اليمنى مقمعة يطعن بها رأس فرس البحر، ويشاهَد خلفه ثانية «إزيس» يتبعها الإله «حورخنت ختاي» صغير الحجم، ولكن الصورة مهشمة، ويشاهد على حافة الماء الملك مواجهًا «القارب، ويلبس تاج الإله أنوريس»، وهو يطعن كذلك بمقمعة نفس فرس البحر.

الممثلون

في الصور

حوربحدت.
إزيس.
تحوت.
حورخنت ختاي.
الملك.
المرتل.
فرقة المغنين (كورس).

في المتن التمثيلي

حوربحدت بن إزيس.
إزيس.
تحوت.
الملك.

(١-٢) متون تفسر شخصيات الممثلين في الرسوم

نجد فوق أول صورة «لحوربحدت»: خطابًا فيه أنه حوربحدت الإله العظيم، رب السماء، وسيد «مسن» (إدفو)، ذو الريش المرقش، ومن قد أشرق من الأفق؛ وهو بطل عظيم القوة عندما يبرز في ساحة الوغى وبصحبته أمه إزيس حامية له.

أمام «حور»: إني أجعل جلالتك تتغلب على الثائر في وجهك في يوم النزال. وإني أمد ذراعيك بالشجاعة والقوة، وأضع بطش يدي في يديك.

العبارة التالية منقوشة في خط عمودي خلف «إزيس»، ولكنها تشير إلى «حور»:

ملك الوجهين البحري والقبلي الحامي الذي يظاهر والده، والمدبر العظيم الذي يدفع العدو. وإنه هو الذي ثبت السماء على عمدها. وكل ما أتاه من الأعمال كان نصيبه النجاح «حور» صاحب الوجه العبوس الذي ذبح الوغد، وهو «حوربحدت» الإله العظيم رب السماء.

فوق صورة «إزيس»: خطاب تلقيه «إزيس» العظيمة أم الإله عقربة بحدت مربية الصقر الذهبي (حور).

أمام «إزيس»: إني أمنحك القوة على من يعادونك بالعداء لك، يا بني حور، يا أيها المحبوب.

فوق «تحوت»: خطاب يلقيه «تحوت» صاحب العظمة المزدوجة، سيد «الأشمونين»، ومن لسانه يقطر شهدًا، الحاذق في الكلام، والذي أعلن ذهاب «حور» لينزل سفينته الحربية ومن يهزم أعداءه بأقواله.

أمام «تحوت»: يوم سعيد لحورسيد هذه الأرض، وابن «إزيس»، الواحد المحب الذي أحرز النصر، ووارث «أوزير» وسلالة «وننفر» المظفر، صاحب القوة العظيمة في كل أماكنه!

فوق «حوربحدت» في القارب: حوربحدت الإله العظيم، رب السماء، الذي عاقب الشرير من أجل والده على ما أتاه، وهو الذي يتحرك بمهارة بوصفه صيادًا قويًّا، ويطأ ظهور أعدائه.

أمام «حور»: إن المقمعة ذات الشوكة في يدي اليسرى، وذات الشوكات الثلاث في قبضتي؛ فلنذبح ذلك الوغد بأسلحتنا.

فوق «إزيس» في القارب: خطاب تلقيه «إزيس» العظيمة أم الإله في «وتست حور» (إدفو) التي تحمي ابنها في سفينته الحربية.

أمام «إزيس»: إني أُقَوي قلبك يا بني «حور». أطعن فرس البحر عدو والدك.

فوق الملك: ملك الوجهين القبلي والبحري [...] ابن رع [بطليموس، ليته يعيش أبد الآبدين محبوب بتاح]، الشجاع في المعمعة، البطل بالمقمعة، وذو الثلاثين شوكة، والذي يطعن بسلاحه عدوه بشدة.

فوق الملك والآلهة التي معه في القارب: ملك الوجهين القبلي والبحري، البطل ذو القوة العظيمة، وأعظم قوة محاربة أرسلت بين الآلهة، ومن يحافظ على طرق «حور» (؟) الشجاع ذو الطلعة الشامخة حينما يستعمل بمهارة المقمعة ذات الثلاث شوكات، والذي يمخر عباب البحر بسرعة في سفينته الحربية، سيد «مسن»، وآسر فرس البحر، والذي يقوم بالحماية؛ «حوربحدت» الإله العظيم رب السماء.

(١-٣) المتن التمثيلي (الدراماتيكي) للمقدمة

المرتل: فليحيَ الملك الطيب بن «حور» المنتصر، سلالة «سيدمسن» الممتاز، رجل البطاح الشجاع، البطل في الصيد، والرجل صاحب أول ورقة «بشنين» «حور» المحارب، وهو إنسان يقبض على وتد المَرْسَى في الماء، رب الشجاعة وابن رع [بطليموس، ليته يعيش أبد الآبدين، محبوب بتاح].

(يلقيه جلالة الملك.)

الملك: الحمد لك، وتهليل مفرح لسفينتك الحربية، يا «حوربحدت»، أيها الإله العظيم، رب السماء. إني أتعبَّد لاسمك ولاسم المنفذين في ركابك. وإني أتقدم بالمديح إلى حاملي الحراب التابعين لك، وإني أحترم مقامعك التي سجلت في كتب «رع» المنزلة، وإني أتقدم بالشكر إلى أسلحتك.

المرتل: هنا يبتدئ سرد قصة انتصار حور على أعدائه، والوقت الذي أسرع فيه لذبحهم بعد أن خرج إلى حومة الوغى. ولقد حوكم «ست» أمام مجلس «رع».

ويقول «تحوت»:

تحوت: يوم سعيد يا «حور»، يا رب هذه الأرض، يا ابن إزيس، والواحد المحبب، والفائز بالظفر، ووريث أوزير، وسلالة «وننفر»، ومَنْ قوتُه عظيمة في كل مكان له!

يوم سعيد في هذا اليوم الذي قُسم دقائق! يوم سعيد في هذه الليلة التي قسمت ساعات!

يوم سعيد في هذا الشهر الذي قسم بعيد الخامس عشر منه!\
يوم سعيد في هذه السنة التي قسمت أشهرًا!\
يوم سعيد في هذه الأبدية التي قسمت سنين!\
يوم سعيد في هذا الخلود!\
ما ألذ إتيانَهم إليك كل عام!

حور: يوم سعيد. لقد طعنت بمقمعتي بشدة!\
يوم سعيد! إن يدي قد استولت على رأسه!

لقد طعنت إناث أفراس البحر في ماء غوره ثماني أذرع. ولقد طعنت ثور الوجه البحري في ماء غوره عشرون ذراعًا. وبنصل مقمعة طولها أربع أذرع وحبل ذرعه ستون ذراعًا، وقبضة طولها ست عشرة ذراعًا في يدي. وإني شاب ذرعه ثماني أذرع.

ولقد طعنت وأنا واقف في السفينة الحربية على ماء عمقه عشرون ذراعًا.

ولقد طعنت بيدي اليمنى ولوحت بيدي اليسرى كما يفعل رجل البطاح الجسور.

إزيس: إن الحاملات بين إناث أفراس البحر لا تلدن، وليس من بينها واحدة تحمل حينما تسمع أزيز سهمك ورنين نصلك مثل الرعد في شرقي السماء، ومثل الطبل في يدي طفل.

فرقة المغنين والمتفرجين: اقبض بشدة يا «حور»، اقبض بشدة.

(٤-١) الفصل الأول (شعيرة المقمعة: في استعطاف الإله وأسلحته)

المنظر الأول

وصف الرسوم

يشاهَد قاربان في أولهما «حور» سيد «مسن»، مسلح بمقمعة وحبل، ويرمي بنصله في خرطوم فرس بحر، وفي الثاني «حوربحدت» مسلح كسابقه وهو يطعن رأس فرس بحر أو جبهته، ويشاهَد في كل من القاربين عفريت برأس حيوان (الرأس في كل مهشم) يحمل مقمعته، ونصله إلى أعلى في يده اليمنى، وسكينًا في يده اليسرى، ويشاهد الملك واقفًا على الأرض متجهًا نحو القارب في هيئة احترام؛ (أي يداه مبسوطتان على كلا جانبيه).

الممثلون

في الصور

حورسيد «مسن».

حوربحدت.

عفريتان.

الملك.

في المتن

حور.

حور.

الملك.

فرقة المغنين (كورس).

المتون المفسرة للصور

فوق حورسيد «مسن»: خطاب يلقيه حورسيد «مسن»، المتفوق في «بوتو» (إبطو الحالية)، و«مسن» (إدفو) الإله العظيم المتفوق في «وتست حور» (إدفو) الأسد المتفوق في «خنت[3] آبت»، والذي يطرد «ست» إلى الصحراء، والحارس الطيب للأرضين وشاطئ النهر، والحامي الذي يحمي مصر.

أمام حورسيد «مسن»: إن الخطاف الأول قد ارتشق بشدة في خرطومه وشق منخاريه (فرس البحر).

فوق العفريت الذي في القارب الأول: كلام يقوله رئيس الأرضين عندما يشرق: «إني أحفظك من أعدائك، وإني أحمي جلالتك بتعاويذي السحرية، وإني أثور على أعدائك كما يثور القرد المتوحش، وإني أطرح أعداءك أرضًا في طريقك، وإني أحمي جلالتك كل يوم، وإني على رأس بحارتك.»

خطاب الملك إلى المقمعة الأولى: أول الأسلحة التي هجمت على أول من ينقض عليه «حور»، واستل النفس من خرطوم فرس البحر.

فوق «حوربحدت»: كلام «حوربحدت» الإله العظيم، ورب السماء، والمنتقم الذي يستل الجزاء الحق من ذلك الواحد الذي في بلد «الجزاء الحق» (إدفو)، ومن يهزم أعداءه في مكان «الطعن».

أمام «حوربحدت»: إن المقمعة الثانية قد رُشقت بشدة في جبينه وشجَّت أم رأسه.

[3] عاصمة المقاطعة السادسة عشرة، انظر: كتاب أقسام مصر الجغرافية في العهد الفرعوني ص٩٧.

فوق العفريت في القارب الثاني كلام المقرب الذي يقسم قربانه: فوق العفريت في القارب الثاني كلام المقرب الذي يقسم قربانه: إني معك في حومة الوغى لأعاقب أعداءك على خطاياهم، وإني أكسِّر عظامه وأحطِّم عموده الفقري، وأمضغ لحمه وأبتلع دمه.

فوق الملك: ملك الوجه القبلي والبحري ابن «رع» رب التيجان [بطليموس، ليته يعيش إلى الأبد، محبوب بتاح] كاهن ومغني «حوربحدت»، ومن يستعطف الإله ومقامعه.

خطاب الملك إلى المقمعة الثانية: إن حربتك التي أحضرت الغادر رغم أنه كان بعيدًا، وقد شقت أم رأس فرس البحر.

نقرأ في خط أفقي على الصور والنقوش التابعة لها «الحمد لك»: الحمد لاسمك ياحوربحدت، أيها الإله العظيم، رب السماء والجدار الطيب … (مهشم).

المتن التمثيلي

حور: إن المقمعة الأولى قد ارتشقت بشدة في خرطومه، وشقت منخاريه، والنصل قد استحكم في رأس فرس البحر في «مكان الثقة».

فرقة المغنين: إن حليك المتخذة من شعر النعام لجميلة، وكذلك أحبولتك التي هي أحبولة الإله «مين»، وسهمك الذي هو سهم حربة الإله «أنوريس». وذراعك كانت أولى من رمى (بالمقمعة) … وهؤلاء الذين على الشاطئ يفرحون عند رؤيتك كما يفرحون عند طلوع الزهراء في أول العام، وعندما يشاهدون أسلحتك تمطر في وسط النهر كأشعة القمر عندما تكون السماء صافية. وإن «حور» في قاربه مثل «ونتي» حينما يبطش بأفراس البحر من سفينته البحرية.

فرقة المغنين والمتفرجين: اقبض بشدة يا حور، اقبض بشدة!

حور: [إن المقمعة الثانية قد ارتشقت بشدة] في جبهته، وشجت أم رأس الأعداء (هكذا).

فرقة المغنين: اقبض بشدة على المقمعة وتنفس هواء خميس[٤] يا سيد «مسن»، ويا آسر فرس البحر، ويا خالق السرور، والصقر الطيب الذي ينزل قاربه ويسبح في النهر في سفينته الحربية رجل أول ورقة بشنين (؟) … «حور» المحارب، ورجل أول ورقة بشنين

[٤] كوم الخبيزة الحالي في شمالي الدلتا.

(؟)، وأولئك الذين في الماء يخافونه. والوجل منه في قلوب الذين على الشاطئ. أنت يا مخضع كل واحد، وأنت يا من ... قوي، والخبيث الذي في الماء (؟) يخافك.

وإنك تضرب وتجرح كأن حور هو الذي يرمي بالخطاف والثور المنتصر رب البطولة (؟)، وإن ابن رع قد عمل لحور كما عمل حور نفسه (حقًّا) أن ابن رع قد عمل بالمثل، دع مخالبك تقبض المقمعة الثانية.

فرقة المغنين والمتفرجين: اقبض بشدة يا حور. اقبض بشدة!

المنظر الثاني

وصف الرسوم

يشاهد قاربان؛ في الأول منهما حورسيد «مسن» مسلح بمقمعة وحبل، ويطعن فرس بحر في رقبته، وفي الثاني «حوربحدت» مسلح بنفس الأسلحة ويجرح رأس فرس بحر «مهشم»، وفي كل من القاربين عفريت مسلح كما في الرسوم السابقة، والعفريت الأول له رأس ثور، ويجوز أن الثاني كان مثله. ويشاهد الملك واقفًا على حافة الماء متجهًا نحو القاربين ويداه مرفوعتان تعبدًا.

الممثلون

في الصور

حورسيد «مسن».

حوربحدت.

عفريتان.

الملك.

في المتن

حور.

حور.

إزيس.

المرتل.
فرقة المغنين (كورس).

المتون المفسرة للصور الإيضاحية

فوق حورسيد «مسن»: كلام «حور» سيد «مسن»، والإله العظيم، رب السماء، وجدار الحجر الذي يحيط بمصر، والحامي المتفوق، وحارث المعابد، والذي يطرد الشرير من مصر، الحارس الطيب للقلعة (إدفو).

أمام حورسيد «مسن»: إن المقمعة الثالثة قد ارتشقت بشدة في رقبته وشوكاتها تعض في لحمه.

فوق العفريت في القارب الأول كلام ثور الأرضين: إني أهاجم من يأتي ليدنس قصرك، وأنطح بقرني كل من يتآمر عليه. إن الدم في قرني والتراب[٥] خلفي لكل معتدٍ على مقاطعتك.

خطاب الملك إلى المقمعة الثالثة: اصنع مذبحة! اجعل شوكتها تعض رقبة فرس البحر.

فوق حوربحدت: كلام «حوربحدت» الإله العظيم، رب السماء، الذي في صورة طائر في وسط سفينته والذي يطأ ... ضده.

أمام حوربحدت: إن المقمعة الرابعة قد التصقت بشدة في أم رأسه وقطعت الأوعية الدموية التي في رأسه!

فوق العفريت الذي في القارب الثاني كلام الثور الأسود: إني آكل لحمك (؟) وأبتلع دم من يتسببون في إزعاج معبدك، وإني ألتفت إلى من يضاد بيتك، وإني أقصى الغادر من المعابد (؟).

فوق الملك: ملك الوجه القبلي والبحري [...] ابن رع رب التيجان [بطليموس، ليته يعيش إلى الأبد، محبوب بتاح].

خطاب الملك إلى المقمعة الرابعة: إن قرني ينطح المغير عندما يظهر نفسه (تكرر) أربع مرات (؟)، لقد فصلت الأوعية الدموية التي في رأس فرس البحر.

وهناك سطر من النقوش يمتد فوق الصور، ولكنه مهشم جدًّا لا تمكن ترجمته.

---

٥ أي التراب الذي حركه بحوافره.

المتون التمثيلية (الدراماتيكية)

حور: إن المقمعة الثالثة قد ارتشقت بشدة في رقبته، وشوكها يعضُّ رقبته.

فرقة المغنين (الكورس): التحيات لك أنت أيها الواحد الذي ينام وحده، والذي يناجي قلبه (فقط)، أنت يا من يقبض على وتد المرسى في الماء.

إزيس: اضرب بمقمعتك في تل[٦] الحيوان المتوحش، تأمل! إنك على تل خالٍ من الأعشاب، وعلى شاطئ مقفر من الحشائش؛ فلا تخف شناعته، ولا تهرب بسبب مَنْ في الماء، ودع مقمعتك تثبت فيه يا ولدي «حور».

المرتل: إزيس تقول لحور.

إزيس: إن أعداءك قد سقطوا تحتك، «ومن أجل ذلك» كُلْ أنت لحم الرقبة[٧] التي تكرهها النساء.

إن صوت العويل في السماء الجنوبية والبكاء في السماء الشمالية، صوت عويل أخي «ست»، إن ابني «حور» قد قبض عليه بشدة.

فرقة المغنين والمتفرجين: اقبض بشدة يا حور، اقبض بشدة!

حور: إن المقمعة الرابعة قد التصقت بشدة في أم رأسه، وقد فتحت أوعية رأسه الدموية (؟)، وهي الأجزاء الخلفية في رأسه.

فرقة المغنين: أمسك المقمعة التي صنعها «بتاح» المرشد الطيب لإلهة «البطاح»[٨] التي سويت من النحاس لأجل أمك إزيس.

إزيس: لقد صنعت ملابس لإلهة البطاح، وللإلهة «تاييت»،[٩] والإله «شدت»، والزهراء، والإلهة «زابيت»،[١٠] وسيدتنا ربة الصيد.

كن ثابت القدمين أمام فرس البحر ذاك، اقبض عليه بشدة بيدك.

---

[٦] أي في التل الذي يرقد عليه فرس البحر.

[٧] هل ذلك يشير إلى عادة تحريم لحم رقبة فرس البحر؟

[٨] ربة الصيد.

[٩] إلهة الغزل والنسيج.

[١٠] «شدت» اسم إلهة تعد بمثابة مرضعة، و«زابيت» إلهة للملابس.

حور: لقد أصبت بسهمي ثور الوجه البحري، وجرحت الوجه المخيف جرحًا مخيفًا شاقًّا.

الماء بـ ... من على الشاطئ (؟)، وإني أصل (؟) الماء، وأقترب من النهر (؟).

إزيس: دع مقمعتك تثبت فيه يا بني «حور» تثبت في ذلك العدوِّ لوالدك.

ادفع نصلك فيه يا بني «حور»، حتى إن سهمك يمكنه أن يعض في جلده، ودع يدك تجر ذلك الوغد ...

المنظر الثالث

وصف الرسوم

يشاهد قاربان: في الأول منهما «حور» سيد «مسن»، وفي الثاني «حوربحدت» مسلحًا كما سبق، ويشاهد كلا الإلهين يطعن فرس بحر في ظهره (أو في جانبه)، ويشاهد في كل من القاربين عفريت حارس يحمل الأسلحة العادية، والعفريت الذي في القارب الثاني له رأس أسد، والثاني رأسه مهشم، ويشاهد الملك واقفًا على اليابسة متجهًا نحو القاربين بنفس الوضع الذي شاهدناه في المنظر الأول.

الممثلون

في الصور

«حورسيد مسن».

حوربحدت.

عفريتان.

الملك.

في المتن

حور.

حور.

إزيس.

المرتل.

فرقة المغنين (الكورس).

المتون الموضحة للصور

فوق حورسيد «مسن»: كلام حورسيد «مسن»، الإله العظيم، رب السماء، المحارب الطيب في بلدة الجزاء (إدفو)، الحارس الطيب في الأرضين وشواطئ النهر، والذي يحمي المدن، ويحافظ على المقاطعات، الصقر ذي القوة العظيمة، المتفوق في «بوتو» و«مسن»، والأسد المتفوق في (تل).[١١]

أمام حورسيد «مسن»: لقد التصقت المقمعة الخامسة بشدة في جنبه وشقت أضلعه.

فوق العفريت الذي في القارب الأول كلام الثور المنير: إني أقطع قلوب من يحارب بحدت ملكك، وإني أمزق قلوب أعدائك، وإني أبتلع دماء من يشاحنون مدينتك، وإني أستسيغ أكباد أعدائك.

خطاب الملك للمقمعة الخامسة: السهم الأول الذي ليس له مناظر، خامس الأسلحة الذي شق أضلع ثور الوجه البحري.

فوق حوربحدت: كلام «حوربحدت»، الإله العظيم، رب السماء، الحامي الذي يحمي المدن والمقاطعات، والذي ينشر ذراعيه حول الوجه القبلي والوجه البحري ومدينته «مسن» تحتل المكان الأمامي هناك.

أمام حوربحدت: إن المقمعة السادسة قد التصقت بشدة في أضلاعه، وشقت عموده الفقري.

---

[١١] بلدة القنطرة الحالية (؟).

فوق العفريت الذي في القارب الثاني كلام «من يحب الوحدة»: إني أشحذ أسناني لأعض على أعدائك، وأدبب مخالبي لأستولي بها على جلودهم.

فوق الملك: ملك الوجه القبلي والبحري، رب الأرضين.

ابن «رع» رب التيجان بطليموس، ليته يعيش مخلدًا، محبوب بتاح الفائز بالنصر أسدًا، ومن يقدم الشكر للمقمعة المقدسة.

خطاب الملك للمقمعة السادسة: المقمعة السادسة التي تلتهم كل إنسان يقف في طريقها، والتي شطرت الأعمدة الفقرية لظهور أعدائك.

يشاهد خط أفقي على كل هذه الصور ولكنه مهشم بعض الشيء ... التعبد لصورتك والخضوع لشكلك ... أجدادك ... وجلالتك تتغلب على أعدائك، وجلالتك تضعهم حماية حول «مسن» (إدفو) إلى أبد الآبدين.

المتن التمثيلي (الدراماتيكي)

حور: إن المقمعة الثانية قد ارتشقت في جانبه وشقت ضلوعه.

فرقة المغنين (الكورس): ارم بشدة المقمعة، وانشر الحبل واسعًا طويلًا، واشترك مع «حور» الذي يرمي بشدة، تأمل إنك نوبي في «خنت-حنف»،[١٢] ومع ذلك فإنك تسكن في معبد؛ لأن «رع» قد أعطاك وظيفة ملكه لتتغلب على فرس البحر (المخاطب هنا هو حور).

إزيس: إن صوت فرس البحر قد سقط في حبلك! وا أسفاه وا أسفاه في «كنمت» (الواحة الخارجة)! إن القارب خفيف، والذي فيه طفل، ومع ذلك فإن ذلك الوغد الذي في حبلك قد سقط.

فرقة المغنين والمتفرجين: اقبض بشدة يا حور، اقبض بشدة.

حور: إن المقمعة السادسة قد التصقت بشدة في أضلاعه، وشطرت عموده الفقري.

[١٢] كل أقاليم وادي النيل الواقعة بين مصر وبلاد كوش (السودان).

المرتل أو فرقة المغنين(؟): إني أغسل فمي وأمضغ النطرون؛ لأشيد بقوة حور ابن إزيس الشاب الجميل الذي ولدته إزيس وابن أوزير والمحبب.

إن حور قد رمى «مزاريقه» بيده، وهو الذي كان قوي الساعد منذ البداية عندما أقام السموات على عمدها الأربعة، وإن الأعمال التي أتاها ناجحة.

تأمل فإن «بوصير»، و«منديس»، و«هليوبوليس»، و«ليتومووليس»، و«ب»، و«دب»، و«منف»، و«الأشمونين»، و«حبنو»، و«مقاطعة الغزال»، و«مقاطعة دون-عينوي»، و«حنسو»، و«هيراكليوبوليس»، و«أبدوس»، و«بانوبوليس»، و«قفط»، و«أسيوط»، و«بحدت»، و«مسن»، و«دندرة»، في سرور يهلل أهلها حينما يرون ذلك التذكار الجميل الخالد الذي قام بعمله حور بن إزيس، فإنه قد أقام العرش (بوتو) مزينًا بالذهب ومطعَّمًا ومصقولًا بالنضار، ومحرابه جميل وفخم مثل عرش رب العالمين، وجلالته يسكن في «خانفر» (منف)، وشواطئ حور تتعبد إليه على ضياع والده أوزير. وقد استولى على وظيفة والده وجنى له الفوز وانتقم له.

وقد فكر «ست» في أن يضطهده، ولكنه (حور) هاجمه. ما أجمل وظيفة الوالد للابن الذي دافع عنه؛ إنه يقدم الشكر من أجل ذلك (؟).

إزيس: أنت يا من قد عملت تحت إرشادي! لقد استأصلت المرض. لقد اضطهدت من اضطهدك. إن ابني حور قد نما في قوته، وقد قُدِّر له من بادئ الأمر أن ينتقم لوالده.

المرتل أو فرقة المغنين: لقد أصبحت السماء صافية له بريح الشمال، وجملت الأرضون بزمرد الوجه القبلي؛ لأن حور قد بنى سفينته الحربية لينزل فيها ويذهب إلى المستنقعات؛ ليهزم أعداء والده أوزير، وليقبض له على الساخط.

حور: إني حور بن أوزير الذي ضرب الأعداء وهزم الخصوم.

إزيس: ما أجمل أن يمشي الإنسان على الشاطئ دون عائق، وأن يسبح في الماء دون أن يرتطم في الرمال تحت قدميه ولا شوكة تدميهما، ولا تماسيح تعترضه، وعظمتك قد ظهرت، وسهمك قد فوق فيه «ست» يا بني حور.

فرقة المغنين والمتفرجين: اقبض بشدة يا حور! اقبض بشدة!

المنظر الرابع

وصف الرسوم

يشاهد قاربان: الأول منهما فيه حورسيد «مِسن»، والثاني «حوربحدت»، ويظهر «حور مسن» طاعنًا بمقمعته خصيتي فرس البحر الراقد على ظهره، في حين أن «حوربحدت» يطعن مؤخر فريسته، ويشاهد في كل من القاربين عفريت مسلح كالعادة؛ والظاهر أن كلًّا منهما له رأس أسد، ويشاهد الملك متجهًا نحو القاربين وذراعاه مرفوعتان تعبدًا. والظاهر أن حادث هذا المنظر قد تخلله فاصل لم يمثل في الصور، وهذا الفاصل يمثل ذبح «الحيات سابت» في «ليتوبوليس».

الممثلون

في الصور

حورسيد مسن.
حوربحدت.
عفريتان.
الملك.

في المتن

حور.
حور.
إزيس.
المرتل.
فرقة المغنين (الكورس).

المتون الموضحة للصور

فوق «حورسيد مسن» كلام «حورسيد مسن»: الإله العظيم، رب السموات، الأسد المتفوق في «تل» (بلدة القنطرة)، الصقر العظيم القوة، سيد الوجه القبلي والبحري، الحارس الذي يحرس مصر من الأقاليم الصحراوية، وجدار النحاس الذي يحيط ببلدة «مسن» التابعة للوجه القبلي والحارس على «مسن»[١٣] الوجه البحري.

أمام حورسيد مسن: إن المقمعة السابعة قد التصقت بشدة في جسمه، ووخزت خصيتيه.

على العفريت في القارب الأول كلام «حديثه نار»: واجعل عيني ياقوتًا أحمر ومحجري عيني دمًا أحمر. وإني أدفع من يأتون بقصد سيئ نحو عرشك، وإني أنهش لحمهم، وأدردر دماءهم، وأحرق عظامهم بالنار.

خطاب الملك إلى المقمعة السابعة: المقمعة السابعة التي تشق جسمه وتمزق أعضاءه، وتبقر فرس البحر من بطنه حتى خصيتيه.

فوق حوربحدت: كلام «حوربحدت»: الإله العظيم، رب السماء، الذي يبعد الوغد عن معبده، والذي يقف حوله كجدار من نحاس، ومن حمايته تعم كل محيطه.

أمام حوربحدت: إن المقمعة الثامنة قد ارتشقت في جزئه الخلفي وشقت فخذيه.

فوق العفريت الذي في القارب الثاني: «من يخرج بفم ملتهب» إني أكبح جماح مهاجم «شرفة الصقر»، وإني كلام بوصفي قردًا أجعل المعادي لها يولي الأدبار.

فوق الملك: ملك الوجه القبلي والبحري رب الأرضين [...] ابن «رع» رب التيجان.

بطليموس، ليته يعيش مخلدًا، محبوب بتاح» مشرف بحدت الممتاز «لمنفعة» الكرة المجنحة المقدسة، ومن يقدم الشكر لمن في سفينته الحربية.

خطاب الملك للمقمعة الثامنة: التعبد للمقمعة المقدسة الثائرة التي تثير الشغب، وإنها قد استولت على مؤخرة عدوِّك، وشقت فخذية.

---

[١٣] يلاحظ هنا أنه كان في الوجه القبلي بلدة مسن؛ وهي إدفو، وكان لها نظيرها في الوجه البحري. وهكذا نجد كثيرًا من أسماء البلدان العظيمة مكررة في الوجهين. وقد دلت البحوث على أن أصل التسمية قد نشأ في الوجه البحري؛ لأنه أعرق في المدنية من الوجه القبلي، ثم قلده في ذلك الوجه القبلي، وقد فصَّلت الكلام في ذلك في كتاب أقسام مصر الجغرافية القديمة.

سطر أفقي فوق الرسوم: الثناء لوجهك، والفخار لقوتك يا «حوربحدت»، أيها الإله العظيم، رب السماء، والجدار القوي، والصقر المحارب، المتفوق في قوته، ومَنْ الخوف منه عظيم، ومن يجرح من يريد ضرره، بطل عظيم القوة … حامي معبده، صاحب المخالب الحادة … حارس مِسِن أَبَدَ الآبدين. إن بطولتك وقوتك موجودتان حول معبدك طوال الأبد.

المتن التمثيلي (الدراماتيكي)

حور: إن المقمعة السابعة قد التصقت في جسمه بشدة، وقد نفذت في خصيتيه.

المرتل: صاحت «إزيس» متحدثة للطفل اليتيم الذي يحارب مع «نبيهس» (ست).

إزيس: كن عظيم الشجاعة يا بني «حور». تأمل! لقد قبضت على عدو والدك الذي هناك، لا تتعبن نفسك بسببه، فيد تشتبك مع مقمعتك في جلده، ويدان تقبضان على حبلك، ونصلك قد دخل في عظامه، ولقد رأيت نصلك في بطنه، وقرنك يسبب الدمار في عظامه.

فرقة المغنين (الكورس): أنتم يا من في السموات والأرض! خافوا «حور»، وأنتم يا من في العالم السفلي! قدِّموا له الاحترام. تأمل! إنه قد ظهر في فخار في ثوب ملك قوي؛ وقد استولى على عرش والده. وإن ساعد حور الأيمن مثل سواعد شباب رجال البطاح. كلوا أنتم لحم العدوِّ واشربوا دمه. وابتلعوهم أنتم يا من في العالم السفلي!

فاصل (تعليمات مسرحية) ليتوبوليس. ذبح «حيات سابت» لأمه إزيس.

تكملة المنظر الرابع

المرتل: أتت إزيس وقد وجدت فرس البحر وهو واقف بقدميه على اليابسة، وقد صنعت … لأجل (؟) سفينته الحربية وابنها حور قائلة:

إزيس: تأمل لقد أتيت بوصفي أمًّا من «خميس» لأقضي لك على فرس البحر الذي هشم العش (؟) …

إن القارب خفيف، ومن فيه ليس إلَّا طفلًا، ومع ذلك فإن ذلك الوغد الذي في حبلك قد سقط.

المتفرجون: اقبض بشدة يا حور! اقبض بشدة!

حور: إن المقمعة الثامنة قد التصقت بشدة في مؤخرته وشقت فخذيه.

فرقة المغنين: دع مقمعتك المقدسة تنفذ في وجهه. يا حور لا تكن (؟) ... بسببه إن «أنوريس» هو حامي مخالبك الممزِّقة ... السمك دي في ...

كم تطعن حينما تستولي مخالبك وحينما يشرع سهمك في يدك؟ وإنك تقطع (؟) اللحم في الصباح، وسهامك هي سهام سيد طير البرك (؟)، وإن رضا (؟) حنجرتك قد منحت إياه، هكذا يقول الصناع الصغار. وإنه «بتاح» الذي منحك إياه مرح يا حور محبوب رجال البطاح! تأمل إنك طائر خبس الغطاس الذي يرشق السمك في الماء.

تأمل! إنك نمس مثبت على مخالبه والذي يقبض على الفريسة بكفه.

تأمل! إنك كلب صياد يقبض على شحم الرقبة ليأكل اللحم.

تأمل! إنك شاب قوي البناء يقتل الأقوى منه.

تأمل! إنك أسد هصور متحفِّز للنزال على شاطئ النهر، ويقف بقدميه على جثة فريسته.

تأمل! إنك لهيب ... تبعث الخوف وتثور على تل من الحطب.

فرقة المغنين والنظارة: اقبض بشدة يا حور! اقبض بشدة!

المنظر الخامس

وصف الصور

يشاهد قاربان: في الأول منهما حورسيد مِسِن، وفي الثاني حوربحدت، وكلا العفريتين اللذين معهما مسلح كالعادة، ويظهر أن كلًّا منهما كان له رأس أسد، ويشاهد حورسيد مِسِن يطعن بسلاحه في مؤخرة فرس بحر واقفًا، على حين أن حوربحدت يرمي بمقمعته فرس بحر ملقى على ظهره، ويلاحظ أن الملك يقف في الوضع الذي شاهدناه عليه في المنظر الأول والثالث.

الممثلون

في الرسوم

حورسيد مسن.

حوربحدت.

عفريتان.

الملك.

في المتن

حور.

حور.

إزيس.

المرتل.

فرقة المغنين (الكورس).

المتون الموضحة للصور

فوق حورسيد مسن: كلام حورسيد «مسن» الإله العظيم، رب السماء، الذي يقطع ساقيْ أعدائه، البطل ذي القوة العظيمة عندما يخرج إلى ساحة الوغى، والذي يهرول سريعًا خلف أعدائه.

أمام حورسيد مسن: إن المقمعة التاسعة قد التصقت بشدة في ساقيه الخلفيتين.

فوق العفريت الذي في القارب الأول: كلام «الموت في وجهه الصارخ عاليًا»: إني أحيط بجلالتك كجدار وكوتد يحمي روحك في يوم النضال، وإني أحرس معبدك بالليل والنهار، مُبْعِدًا خصمك عن محرابك.

فوق حوربحدت: كلام «حوربحدت»، الإله العظيم، رب السماء، الذي يخترق بحربته عرقوبي خصمه.

أمام حوربحدت: إن المقمعة العاشرة قد التصقت بشدة في عرقوبيه.

فوق العفريت الذي في القارب الثاني: كلام «ذي الوجه الناري الذي يحضر المشوه»: إني أشرب دم من يريد التغلب على معبدك، وإني أقطع إربًا إربًا لحم من يريد أن يخرق حرمة محرابك، وإني أمنحك شجاعة وقوة. ذراعي وشدة بأس جلالتي على أعدائك.

فوق الملك: ملك الوجه القبلي والبحري رب الأرضين ▭، ابن رع ورب التيجان [بطليموس، ليته يعيش أبد الآبدين]، خادم صقر «حوربحدت»، وخادم «حور حارنفر».[١٤]

سطر أفقي فوق الرسوم: الفخار لروحك أنت أيها المحارب صاحب القوة العظيمة حوربحدت الإله العظيم رب السماء. التعبد لملائكتك المنتقمين وأتباعك ورسلك وحراسك الذين يحرسون معبدك. الفخار لمركبتك البحرية وأمك ومرضعتك التي تدلل جمالك على ركبتيها. الثناء لنصلك وسهمك وحبالك وشوكتك هذه التي تتغلب بها على أعدائك، وإن جلالتك تضعها حماية حول معبدك، وإن روحك تصون مِسِن إلى الأبد.

المتن التمثيلي (الدراماتيكي)

حور: إن المقمعة التاسعة قد التصقت بشدة في ساقيه، ودخل (؟) في لحم فرس البحر.

فرقة المغنين (الكورس): اجعل مقمعتك تمسك به يا حور يا صاحب الوجه الغضوب، يا ابن رب العالمين اليقظ. وتشاهد تجوالك عند انبثاق الفجر مثل تجوال حور الكبير على شاطئ النهر. هل من الممكن أن يكره أخ أخًا له أكبر منه؟ فمن سيحبه إذن؟ إنه سيسقط بحبل شسموغنيمة «لسيدتنا صاحبة الصيد».

إزيس: هل تذكرت، حينما كنا في الوجه البحري، كيف أن والد الآلهة قد أرسل إلينا آلهة لتجدِّف لنا، وأن الإله «سوبد» كان هو الذي يدير السكان لنا؟ وكيف أن الآلهة قد تجمَّعت لتحرسنا، وأن كل واحد منهم كان ماهرًا في حرفته؟ وكيف أن «خنت ختاي» كان يدير سفينتنا، وأن «جب» كان يرينا الطريق؟

[١٤] خادم الصقر: لقب من ألقاب الكهانة، يلقب به من يرعى شئون الصقر الحي الذي كان يقدس في معبد إدفو، والذي كان يقام له عيد سنوي.

فرقة المغنين والمتفرجين: اقبض بشدة يا حور! اقبض بشدة!

المرتل: تعالَ واجعله (؟) إلى ... الذي ... ضده يقول (؟) الصغير الضارب بالمقمعة.

فرقة المغنين (الكورس): أمسكوا أنتم واستولوا أنتم يا أرباب القوة، انهبوا أنتم يا أصحاب الحيوانات المفترسة! اشربوا أنتم دماء أعدائكم ودماء نسائهم. اشحذوا سكاكينكم ونصالكم، واغمسوا أسلحتكم فيها (في الدم)! إن أجسامكم أجسام أسود في السر الخفي (؟)، وإن أجسامكم أجسام أفراس البحر التي لعنتها[١٥] ... وإن أجسامكم أجسام إوز تجري على الشاطئ وقلوبها متطلعة أن تحط هناك.

فرقة المغنين والمتفرجين: اقبض بشدة يا حور! اقبض بشدة!

---

[١٥] لأنها تتقمَّص الإله «ست» إله الشر.

موازنة بين الدراما المصرية والدراما اليونانية

يلاحظ القارئ من دراستنا السابقة أنه يوجد بين المتون المصرية ثلاثة مؤلفات يمكن نعتها على وجه التحقيق بأنها «درامات»: اثنتان منها أقدم من أية دراما إغريقية، أما الثالثة — وأعني بها تمثيلية «إدفو» — فإنه يحتمل جدًّا انتسابها إلى عصر أوائل الأسرة الثالثة، وإن كانت النسخة التي وصلت إلينا منها ترجع إلى عصر البطالسة، وحتى في هذه النسخة الأخيرة نجد أدلة على أنها ترجع إلى نسخة من عهد أواخر الدولة الحديثة، وعلى ذلك يمكننا أن نقول بلا تردد: إن الإغريق لا يمكنهم بعد الآن أن ينسبوا هذا الشرف لأنفسهم فيدعوا أن بلادهم مهد «الدراما»، بل إن مصر هي الجديرة بهذا الشرف؛ لأن لها القدم السابقة في هذا الفن. يضاف إلى ذلك أنه يمكننا تتبُّع الخطوات التي درجت فيها «الدراما» الإغريقية من أول نشأتها وليدة حتى نضجها. أما في مصر فإن أقدم «دراما» عُثر عليها كانت ناضجة كاملة. وقد وضعت في صورة تقرب من التمثيليات التي نجدها في مسارحنا الحالية. وذلك ما لا نشاهده في «الدراما الإغريقية»؛ فقد كانت في كل عصورها محافظة على فرق المغنين التي كانت تعوق سلاسة سير الحوادث في التمثيلية. والتي كانت تعمد إلى حذف تمثيل الحوادث الجسام في أهم تمثيلياتها.

أما «الدراما المصرية» فعلى قدر ما نفهم من المتون والرسوم نرى أنها كانت خالية من تلك النقائص، ولا أدلَّ على ذلك من «تمثيلية إدفو» التي تضارع الدراما الحديثة من حيث تمثيل حوادثها وحوارها اللطيف، وتضحية فرقة المغنين في سبيل إظهار شخصيات الممثلين. هذا إلى أن كل التمثيليات المصرية كانت على ما يظهر تحتوي على تعليمات مسرحية وقوائم بمعدات المسرح.

ومع ذلك فإنه يوجد بعض نقط تشابه بين المدرسة الإغريقية والمدرسة المصرية في «التمثيل الدراماتيكي»، وقد يكون من المفيد أن نفحص هذه النقط المختلفة في كلٍّ لنرى أين تتلاقيان وأين تختلفان، وسنتكلم أولًا عن الموضوع والهدف؛ فنجد في كلتيهما الموضوع مقتبسًا من تاريخ القوم المقدس، أما الشخصيات فإنها مأخوذة من الآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال والمخلوقات التي فوق البشر مع فارق هو أن الآلهة في مصر كانوا هم العنصر السائد في الدراما.

وكذلك نجد في كلتا الحالتين أن هذه «الدرامات» كانت تمثل في مناسبات الأعياد الدينية. ونجد في كل من الدراما المصرية والإغريقية أن الموضوع يحتوي على حوادث محزنة كقتل «أوزير» في الدراما المصرية، أو موت الملك وتمثيل موته كما حدث لأوزير في «تمثيلية التتويج»، ومثال ذلك في «الدراما الإغريقية» قتل بطل التمثيلية كما في دراما «أجممنون» التي أَلَّفها «إيسكلس». غير أنه في كلتا الحالتين لا يحق لنا أن نعد أية واحدة من الاثنتين «تراجدي» بالمعنى الحديث الذي نفهمه الآن؛ أي (مأساة)؛ وذلك لأن نهاية التمثيلية في كل منهما لا تنتهي بحادث مفجع، بل تختتم بحادث يدعو إلى الرضا والارتياح. وفي هذه النقطة أيضًا خلاف بين الدرامتين؛ ففي الدراما المصرية نجد كل تمثيلية وحدة قائمة بذاتها، وبدايتها تحرِّك عواطف النظارة وتقودهم إلى البكاء لقتل «أوزير» مثلًا، وللآلام التي قاساها كل من «إزيس» و«حور»، ولكن نهايتها فرح وسرور، كبطل القصة عندما ينتصر الحق على الباطل والطيب على الخبيث، وفي «الدراما المنفية» نجد كذلك المتخاصميْن يتصالحان في نهاية الأمر، كما تنتهي «تمثيلية التتويج» بفوز «حور» وتتويجه ملكًا على البلاد، و«حور» هنا يمثله الملك «سنوسرت الأول» الذي خلف والده «أمنمحات الأول» بعد أن قتله المتآمرون حسب أحدث الآراء.

أما «الدراما الإغريقية» فإن كل تمثيلية مع استقلالها بذاتها كانت في الوقت نفسه جزءًا من مجموعة ثلاث تمثيليات أو أربع. وكانت إذا مثلت متتابعة وصلت بالنظارة إلى خاتمة منسجمة مرضية؛ مثال ذلك ما نشاهده في مجموعة تمثيلية «أجممنون» السابقة الذكر؛ ففي الجزء الأول منها نجد أن بطل الرواية قد قُتل على يد الملكة الحقود الخائنة زوجه، وقد انتحلت عذرًا لفعلتها الشنعاء أن «أجممنون» قد ضحَّى فيما سبق بابنتهما قربانًا للآلهة. وفي التمثيلية الثانية «حاملات القرابين» نجد أن «أورستس» بن «أجممنون» يقتل والدته انتقامًا منها لقتلها والده.

أما في التمثيلية الثالثة من المجموعة المسماة «يومنيديز»،[1] فنجد أن «أورستس» تتبعه «الفيورين» (وهن إلهات القدر والانتقام)، وهي أرواح خبيثة تعذب القاتل، ويحتمل أنها رمز للضمير المذنب، في حين أن آخرين ينظرون إليهن بأنهن يُمثلن اللعن، وقد تعقبوا «أورستس» من أرض إلى أرض إلى أن أعياه التعب حتى سلَّم نفسه في النهاية إلى «محكمة الحكماء المسنين» في «أثينا»، وقد كان هذا التسليم وفقًا لنصيحة الإله «أبولو»، فحكموا ببراءته، وذلك حسب إرشاد إلهتهم «أثينا»، وبذلك أصبح هادئ النفس مرتاح الضمير.

وتجد في كل من «الدراما المصرية» و«الدراما الإغريقية»، أن العواطف التي تمثَّل فيها عواطف سامية راقية في هدفها؛ ففي التمثيلية المصرية، نشاهد دائمًا أن الطيب يفوز على الخبيث. أما عند الإغريق فنجد أن الانتقام الإلهي يناهض فاعل السوء إلى أن يتمم القدر أخيرًا عمله، وينتهي في خاتمة المطاف إلى نهاية مريحة كما شاهدنا من قبل في تمثيليات «أجممنون» الثلاث.

غير أن طريقة التعبير عن هذه العواطف السامية تختلف في كلا البلدين؛ فنجد الإغريق بما وهبوا من قوة الخيال وغزارة الأساليب المعنوية يضعون حوارهم في جمل مطولة خصبة في ألفاظها وتشبيهاتها، ولكن الحوار المصري كان يدور في جمل قصيرة مقتضبة. ولا يمكننا هنا أن نقطع بهذا الرأي عن التعبير المصري؛ لأن معلوماتنا عن الدراما المصرية لا تزال ناقصة في بعض نواحيها.

وفي الوقت نفسه يجب أن نلاحظ أن هذه التمثيليات إنما وضعت لتمثل «خبايا دينية»، وأن كل كلمة فيها قد تحمل في ثناياها قصة يفهمها المتفرج العالم بها. وقد حدا هذا الاختصار في التعبير بعض الكتاب إلى الاعتقاد بأن هذه الوثائق التي نطلق عليها اسم «دراما» ليست «دراما» حقيقية، بل إنها كتب ملقن على المسرح. وأعظم مثال لدينا في هذا الصدد ما نجده في المسيحية عندما يشير المسيح إلى نفسه بقول: «إني أنا الحمل.» فهذه الجملة عند من يفهمونها تحمل في ثناياها تاريخ تضحية المسيح بنفسه. يضاف إلى ذلك أن أقدم «دراما مصرية» لدينا رغم ما سبقت الإشارة إليه من أنها كانت ناضجة التكوين والوضع الفني، نلمح فيها ظهور بعض إصلاحات فنية بين «الدراما المنفية» و«دراما إدفو»؛ إذ نجد أن الأخيرة أغنى في حوادثها ومحاوراتها عن سابقتها.

[1] هذه اللفظة معناها الأرواح الخيرة، وهي تسمية من الأضداد، فتمثل كذلك الضمير الخبيث؛ إذ يتقمصها وخز الضمير وآلامه.

أما في تركيب التمثيليات فإننا نجد كذلك الاختلاف بين المصرية والإغريقية؛ ففي «الدراما المصرية» يسرد الحوادث واحد؛ فمثلًا في «مسرحية إدفو» نجد الملقن «هو الكاهن المرتل» واحدًا. أما عند الإغريق فنجد أن الحوادث تغنِّيها فرقة المغنين. وإذا اتفق أن وجدت فرقة المغنين في «الدراما المصرية» فإنها تكون في المرتبة الثانية بالنسبة للممثلين، وتستعمل فقط كما في التمثيليات الحديثة لتسبغ جوًّا على الحادثة التي تمثل. أما عند الإغريق فالحال على العكس.

ويلاحظ في «الدراما المصرية» أن المحاورة تعلو على الغناء، وفي الحق لا تستطيع أن نقطع بأنه كانت هناك أجزاء تغنَّى في «الدراما المنفية» أو «دراما التتويج»، ولكن يظهر أنه كانت توجد فرقة مغنين (كورس) في «تمثيلية إدفو». وإذا كانت الأمور تقاس بأشباهها فإن إقامة العمود المقدس «زد»، وهو من الحوادث الهامة التي مُثِّلت في «دراما التتويج» برهان قاطع على وجود الغناء والرقص في التمثيلية المصرية؛ لأنه قد عثر حديثًا في قبر «خيروف» على مناظر تمثل هذا الحادث، ومن أهم ممثليه المغنون والمغنيات، والراقصون والراقصات. أما عند الإغريق فكان الغناء يعتبر روح التمثيلية.

وفي مصر نجد كل الحوادث الدراماتيكية الهامة تحدث على المسرح أمام النظَّارة، فنجد مثلًا في الدراما المنفية «إزيس» و«نفتيس» تنقذان جثة «أوزير» من الماء، وفي «تمثيلية التتويج» نشاهد المبارزة بين «حور» و«ست» على المسرح أمام المتفرجين، وكذلك نشاهد الحرب بين «حور» و«ست» في صورة فرس البحر تمثل على المسرح، وكذلك ذبح «ست» وتمزيق أوصاله في آخر فصل من «تمثيلية إدفو». أما عند الإغريق فلم نجد شيئًا يماثل هذا؛ ففي تمثيلية «أجممنون» الثلاثية نجد أن تضحية ابنة بطلها للآلهة قد وصفتها فرقة المغنين ولم تزد، وكذلك نشاهد أن موت «أجممنون» قد حدث وراء أبواب مغلقة، ونسمعه فقط يصيح قائلًا إنه قد ضرب ضربة مميتة.

أما فظاعة هذا العمل وانتظار المتفرجين للوصول إلى حقيقته، فلا نعلمه من المغنين الذين تلكئوا وساد بينهم الاضطراب في تقرير ماذا يفعلون. وكذلك نشاهد أن موت «كليتمنسترا» وحبيبها في تمثيلية «حاملات القرابين» لم يحدث على المسرح، فمصر إذن من هذه الناحية أقرب إلى التمثيل الحديث من اليونان في تصوير الحوادث الجسام وتمثيلها على المسرح.

أما الرقص فالظاهر أنه كان موجودًا في «الدراما المصرية»؛ ففي «تمثيلية التتويج» قد ذكر أن «تحوت» كان راقصًا، ونعرف من الرسوم التي على الجدران أن الرقص كان

يلعب دورًا عظيمًا في الأعياد والاحتفالات الدينية المختلفة كما ذكرنا من قبل، وعند الإغريق كان رقص الفرقة (كورس) من الأمور التي لا غِنَى عنها في الدراما.

ومن الفروق بين الدرامتين أن بعض ممثلي مصر، وهم الذين يقومون بدور إله في صورة حيوان كانوا يلبسون وجوهًا مستعارة. وإذا لم نجد ذلك مذكورًا بصراحة في التعليمات المسرحية فإننا نشاهده في الرسوم التي على جدران معبد إدفو، وهي التي قد وضعت لتكون بمثابة إيضاحات للتمثيلية، فنرى فيها آلهة برءوس حيوان يمثلون في الواقع شخصيات في الرواية، يضاف إلى ذلك أننا قد عثرنا على وجوه مستعارة لبنات آوى وأسود حقيقية، وهي موجودة الآن في المتحف المصري وغيره من متاحف العالم، وكذلك نعلم أن الوجوه المستعارة كانت تستعمل في الاحتفالات الدينية الأخرى (راجع Melanges Maspero Vol I b. 251). ويلاحظ في التعليمات المسرحية التي في «تمثيلية التتويج» أن بعض الحيوانات المقدسة كانت تتقمَّصها بعض الآلهة. وكذلك بعض الطيور (راجع Der Dramatische Texte p. 99. ff).

أما في الدراما الإغريقية فنجد أن كل الشخصيات تلبس وجوهًا مستعارة، وكلٌّ منها يمثل هيئة الشخص الذي ينتحله ودوره جديًّا أو هزليًّا. والظاهر أن الدراما المصرية — على قدر ما وصلت إليه معلوماتنا — كانت تمثَّل إما في المعبد أو بالقرب منه، وكان يمثَّل جزء منها على الأقل في سفينة أو سفن عائمة على رقعة من الماء؛ ففي تمثيلية التتويج يظهر أن الدراما كانت تمثل في أكثر من مدينة. وربما كان ذلك هو السبب في أن جزءًا كبيرًا كان يمثل على سفينة. يضاف إلى ذلك أن الحوادث الهامة — مثل موت «أوزير» في الدراما المنفية والموقعة التي نشبت بين «حور» و«ست» في تمثيلية إدفو — قد حدثت فعلًا في الماء. ولكن لا نعلم إذا كان تمثيل الدراما المنفية في عدة مدن قد حدث في وقت واحد أو في أوقات متتابعة. أما عند الإغريق فكان التمثيل المسرحي يؤدَّى على مسرح كان في الأصل بناءً مؤقتًا من الخشب، ثم أصبح فيما بعد بناءً ثابتًا مشيَّدًا من الأحجار.

ونعلم فيما يختص بعدد المرات التي كانت تمثَّل فيها الدراما في مصر أن كلًّا من تمثيلية إدفو والدراما المنفية كانت تمثل سنويًّا. أما تمثيلية التتويج فيظهر أنها كانت قد ألفت لتتويج «سنوسرت الأول» بخاصة دعاية له، ولا ندري أكان يعاد تمثيلها كل سنة أم لا يعاد.[٢]

---

[٢] المرجَّح أن هذه الدراما ترجع إلى أصل قديم جدًّا، بل ربما تشارك الملكية المصرية في عمرها.

أما عند الإغريق فكان من النادر جدًّا أن تمثل الدراما أكثر من مرة أو مرتين. والسبب في ذلك يرجع إلى أنه كانت تعقد منافسة لأحسن الإنتاج من هذا النوع؛ ولذلك كان الكتَّاب ينتجون باستمرار أحسن ما تجود به عقولهم؛ لينالوا قصب السبق على مناظريهم.

ويظهر أن الممثلين كانوا في مصر ينتخبون من بين رجال الدين، وأن الملك نفسه وأفراد الأسرة المالكة كانوا يلعبون دورًا في هذا التمثيل في مناسبات خاصة، ويظهر ذلك جليًّا في تمثيلية التتويج وتمثيلية إدفو، ولكن بطبيعة الحال كان يقوم بدور الملك نائب عنه، وقد كشفت لوحة جنازية في إدفو سنة ١٩٢٢، ويرجع تاريخها إلى الألف الثانية قبل الميلاد، وهي تبيِّن لنا بجلاء أنه كان يوجد بمصر أشخاص يحترفون مهنة التمثيل، وكانوا يجولون في البلاد ويقومون بتمثيل أدوارهم، وأن اثنين منهم كان أحدهما يقوم بدور الملك والآخر بدور الإله. وهاك الجملة التي تشير إلى ذلك في هذه اللوحة: «لقد رافقت سيدي في جولاته دون أن أخفق في الخطابة؛ ولقد جاوبت سيدي على كل خطبة: فإذا كان هو إلهًا كنت أنا ملكًا، وإذا كان يقتل كنت أحيي»،[٣] ولا شك أن هذا يدل ضمنًا على وجود مسرح في مصر ثابت أو جائل.

أما عند الإغريق فكان هناك جماعات يحترفون التمثيل تحت إشراف رئيس «الكورس»؛ أي فرقة المغنين. وقد كانت تكاليف تعليمهم وغيرها يقوم بدفعها رجال من أهل اليسار يطلق عليهم اسم «كوريجي»،[٤] وكان كل ما تصبو إليه نفوسهم وتتطلع إليه كبرياؤهم وحب الظهور الذي يتغلغل في نفوسهم أن ينالوا أحسن جائزة لأحسن إنتاج.

والظاهر أن المصري كان يعتمد في تمثيل مناظره على المناظر الخلقية الطبيعية لبحيرة المعبد. هذا إلى أننا نشاهد من القوائم والتفسيرات التي نجدها في تمثيلية التتويج وفي رسوم الدراما المنفية أنهم كانوا يستعملون أمتعة أخرى لخلق جو المنظر الذي كانوا يريدون تمثيله، أما عند الإغريق فنعلم أنهم كانوا يستعملون المناظر الملونة لتمثيل الجو الذي يريدونه.

---

[٣] راجع: Ce Que l’on sait du Theatre Egyptien. B. 15.

[٤] راجع ما كتب عن الدراما اليونانية: Glotz History of Greece Vol VIII B28 etc.

الأغاني والأناشيد

أثبتنا في أول الكتاب عند حديثنا عن المغنين والقصصيين أن الغناء كان في مصر من قديم الزمان، وأنه كان معينَ الفلاح على عمله الشاق، ومنشِّط الصانع فيما يعالجه من صناعة، وسمير المترفين من السادة والشرفاء؛ فالأدب المصري — كغيره من الآداب — له أغانيه التي تتفق وطبيعة تربته وعوائد قومه، وقد سارت الأغاني المصرية القديمة في مجريَيْن متباعدين: أولهما الأغاني الدينية، وترتبط بالدين ومجالسه ومشاهده، وثانيهما الأغاني الدنيوية وتتصل بعرض الدنيا ومفاتنها، وللأولى قداستها؛ لأنها تشيد بالدين وترفعه في نظر القوم، ولذلك وعتها صدور الحفاظ، وسجلتها على جدرانها المعابد، وسطرتها على صفحاتها مكتباتها، واحتوتها صحائف القبور؛ ولذلك وصل إلينا من الأناشيد قدر عظيم بفضل «متون الأهرام وكتاب الموتى خاصة».

وكان هذا النوع من الأغاني والأناشيد يرتَّل في محافل الآلهة ومجالس الدين والوعظ، وعند تقديم القرابين أو في المشاهد الدينية العظيمة؛ فيضفي على هذه المجتمعات سحرًا روحانيًّا يسمو بالنفس إلى أنبل الغايات؛ أما الثانية فيترنم بها ذووها عند النصر المبين على الفَجَرة من أعداء الملوك، أو في محافل الأمراء والأشراف لمناسبات دنيوية سارة، ويتصل بهذا النوع الأغاني التي يهزج بها القوم في الأفراح، أو يرفعون بها عقائرهم عند العمل الشاق؛ تسريةً عن أنفسهم وتخفيفًا لمشاقِّ العمل وفداحته.

وسنورد هنا نماذج من كل نوع، ونسبق كلًّا بمختصر وجيز عن تاريخه وبعض أهدافه مبتدئين بالشعر الديني أو الأغاني الدينية …

الشعر الديني

متون الأهرام

تكلمنا في الفصل السابق للأغاني والأناشيد عن الشعر الدراماتيكي والدراما، وقلنا: إن أقدم وثيقة وصلت إلينا عن التفكير الإنساني هي الدراما المنفية؛ إذ يرجع عهدها إلى (سنة ٣٤٠٠ق.م)؛ أي في باكورة الاتحاد الثاني الذي شاهدته البلاد؛ والوثيقة الثانية التي تتلو هذه الدراما في القدم هي «متون الأهرام»، التي تعدُّ بحق أهم مصدر يضع أمامنا صورة عن الحالة الدينية والعقلية والاجتماعية في تلك الأزمان السحيقة. وسنضع هنا أمام القارئ لمحة عن تاريخ كشف هذه النقوش، ومحتوياتها، والغرض الذي من أجله نُقشت، ومقدار أهميتها في الأدب الديني المصري والحياة المصرية، ثم نورد بعض أمثلة منها بوصفها أقدم نوع من الشعر الديني:

إن أول ما عُرف من الأهرام — بلا شك — هي الأهرام الثلاثة: «خوفو» و«خفرع» و«منكاورع». وقد اقتحمها الباحثون عن الكنوز والعلماء، ولم يجدوا فيها ما يَشفي الغلة، وكان الظن السائد أن كل الأهرام كانت عارية عن النقوش إلى أن اقتحم العمال المصريون الذين كانوا يعملون في الحفائر تحت إشراف «مريت» في سنة ١٨٨٠ ميلادية هرم «بيبي الأول»، ثم دخلوا هرم الملك «مرنرع»، وقد وجدوا جدران أروقة هذين الهرمين وممراتهما وحجراتهما مغطَّاةً بآلاف الأسطر من النقوش الهيروغليفية، وهذه النقوش هي التي يطلق عليها الآن اسم «متون الأهرام».

وتوجد هذه المتون منقوشة في ثمانية من أهرام سقارة التي كانت تعدُّ جبانة «منف» القديمة،[1] وقد قام بتدوين هذه النقوش طائفة من الفراعنة، وهم الملك الأخير في الأسرة الخامسة، ثم الملوك الأربعة الأُوَل الذين خلفوه في الأسرة السادسة، ثم زوجات بيبي الثاني، وقد حكموا حسب ترتيبهم المذكور مدة قريبة من قرن ونصف قرن تبتدئ من حوالي سنة ٢٦٢٥، وتنتهي سنة ٢٤٧٥ قبل الميلاد؛ أي حكموا كل القرن السادس والعشرين، ومن المحتمل أنهم حكموا ربع قرن قبل هذا التاريخ وربع قرن بعده أيضًا.

ويظهر لنا على أية حال أن محتويات هذه المتون تشتمل على مادة أقدم من مادة عصور النسخ التي وصلت إلينا، وتشير ثماني النسخ التي بأيدينا إلى مادة كانت موجودة فيما مضى، ولكنها لم تكن مستمرة الاستعمال بعد؛ فإنك تقرأ فيها عن «فصل أولئك الذين يصعدون» و«الفصل الخاص بأولئك الذين يرفعون أنفسهم»، وذلك يدل على أن هذين الفصلين كانا مستعملين قديمًا في مناسبات لحوادث مختلفة في أساطير ذلك العهد القومية، وبذلك يعتبر هذان الفصلان أقدم عهدًا من متون الأهرام التي بأيدينا.

وكذلك توجد في هذه المتون إشارات إلى الخصومات التي كانت قائمة بين ملوك الشمال (الوجه البحري) وبين ملوك الجنوب (الوجه القبلي)؛ مما يدل على أنها كتبت قبل عهد الاتحاد الثاني؛ أي قبل القرن الرابع والثلاثين قبل الميلاد، هذا إلى أنه توجد فقرات غير هذه الإشارات يرجع تاريخها إلى باكورة عهد الاتحاد الثاني؛ أي في الوقت الذي كانت فيه تلك الخصومات مستمرة، وكان فيه ملوك الجنوب بالرغم من تلك الخصومات لا يزالون قابضين على زمام الحكم في الشمال ومحافظين على وحدة الدولة؛ وقد كتبت كل هذه الفقرات بوجهة نظر صعيدية.

على أننا نرى من ناحية أخرى أن بعض متون الأهرام قد ألفت في زمان متأخر معاصر لنفس الدولة القديمة؛ وذلك لأن الصيغ التي وضعت لحماية الهرم لم تكن بطبيعة الحال أقدم من الاهتداء إلى الشكل الهرمي الذي بدأ في القرن الثلاثين قبل الميلاد، ويوجد كذلك في خلال مدة القرن ونصف القرن المذكور التي كتبت في أزمنتها متون الأهرام الثمانية اختلاف جدير بالاعتبار. فإن لدينا حججًا قاطعة تدل على إدخال تنقيح ظاهر على النسخ المتأخرة العهد منها ليس لها نظير في النسخ القديمة، وبخاصة

[1] عُثِرَ حديثًا على متون في أهرام أخرى بسقارة مثل هرم الملكة «نيت» انظر: Jequier “Les Pyramides des Reines Neit et Apouit”.

نقوش «بيبي الثاني وزوجه نيت»، وذلك يدل أيضًا على أن مراحل التفكير ونمو العادة والاعتقادات التي أخرجت هذه المتون إلى حيِّز الوجود، كانت لا تزال مستمرة في سيرها حتى ظهرت النسخة الأخيرة منها في باكورة القرن الخامس والعشرين قبل الميلاد.

لذلك تمثل لنا هذه المتون حال عصر لا يقل عن ألف سنة. ولا يغرب عن الذهن أن ألف السنة هذه قد انتهت بالنسبة إلينا من نحو أربعة آلاف وخمسمائة سنة. والواقع أن مثل هذا القدر العظيم من الوثائق الباقية لنا عن العالم القديم ليس له مثيل في أي مكان آخر في العالم، وهذه المتون تؤلف خزانة من التجارب التي كانت تدور في حياة الإنسان القديم، ومعظمها مما لا يزال ينتظر دوره تحت محك البحث والدرس.

ولقد كانت الغاية المطلوبة من وضع متون الأهرام على وجه عام هي ضمان السعادة في الحياة الأخروية، ولكنها مع ذلك تصور لنا دائمًا جزر الحياة المحيطة بها ومدها، وشأنها في ذلك شأن كل أدب قومي؛ فإنها تنطق بعبارات تدل على سعة علم القوم الذين أخرجوها، وهذه العبارات متداولة في الحياة القومية التي نجدها في القصور والطرق والأسواق، أو هي عبارات أنشأتها العزلة والعكوف في المعابد المقدسة، وإن صاحب الخيال السريع يجد في هذه العبارات صورًا كثيرةً عن ذلك العالم الذي تقادمت عليه الدهور؛ فهي لذلك مرآته.

ومع أن هذه الصور تهتم بوجه خاص بذكر أحوال «الملك»؛ فإنها لم تُوصِدْ في وجوهنا باب العالم الذي كان حولها؛ فمثلًا عندما يعبر عن سعادة الملك في الحياة الأخروية، يقول: إن هذا الذي سمعته في البيوت وتعلمته في الطرقات في هذا اليوم حينما طُلب الملك بيبي للحياة (أي الموت).

ونلتقط لمحات عاجلة عن تلك الحياة في البيوت وفي الطرقات التي مضى عليها خمسة آلاف سنة: فالعصافير تشقشق على الجدران، والراعي يعبر الترعة خائضًا في الماء حتى الحزام حاملًا عبر الماء رضيع قطيعه الضعيف، والأم تدلل رضيعها عند الغسق، ويشاهد الصقر عند الغروب مخترقًا السماء، وتشاهد البطة البرية مخلصة قدميها فارَّة من يد الصياد الذي فشل في اقتناصها في المستنقع، وعابر النهر واقفًا عند زورق العبور ولا مال معه يقدمه للنوتي مقابل مقعد في الزورق المزدحم بالمسافرين، ولكن سمح له أخيرًا بالنزول إلى الزورق على أن يعمل مقابل نقله في نزح الماء من الزورق المثقوب؛ ويشاهد الشريف جالسًا عند حافة بركته في حديقته تحت ظلال نزله المصنوع من سيقان الغاب، وهذه الصور وكثير غيرها هي مما تزخر به الحياة الدنيوية عند سكان وادي النيل.

أما الحياة في القصور فقد انعكست صورتها في تلك المتون بشكل أتمَّ وأبهجَ من حياة العالم البعيد عنها وعما يحيط بها؛ فإن الملك يشاهَد في بعض الأوقات مثقلًا بأعباء مهام الدولة، وبجانبه أمين سره يحمل محبرة وقلمين؛ أحدهما للمداد الأسود والآخر للمداد الأحمر؛ لكتابة العناوين، وكذلك نراه في أوقات فراغه متكئًا بدون كُلفة على صديقه الحميم أو مستشاره، أو يشاهَدان يستحمَّان معًا في بركة قصره، والحاجب الملكي يقترب حتى يجفف جسميهما. وكثيرًا ما يشاهَد سائرًا على رأس موكب باهر مارًّا بطرقات مدينته يتقدمه السُّعاة مفسحين أمامه الطريق، وعندما يعبر إلى الشاطئ الثاني وينزل من الزورق الملكي الوهَّاج يشاهد عامة الشعب ملقين أحذيتهم وملابسهم راقصين أمامه رافعين أصواتهم بتهليلات الفرح عند رؤيتهم طلعته. أو يرى عند باب قصره وقد أحاطت به فخامة البلاط وبهاؤه، أو يشاهَد مرتقيًا عرشه العظيم المزين برءوس الأسود وحوافر الثيران، ويشاهَد كذلك في قاعة قصره وهو يجلس على عرشه العجيب وصولجانه المدهش في قبضته، ثم يرفع يده نحو أولاده؛ فيقومون أمام هذا الملك، ثم يُنزل يده مشيرًا نحوهم فيقعدون ثانية.

والحقيقة أن هذه المشاهد قد صورت على أنها حوادث حدثت في الحياة الأخروية. غير أن الحوادث والألوان التي صورت بها تلك الحياة مأخوذة من الحياة الدنيا والتجارب الدنيوية؛ لأن أولئك الذين مرَّ وصفُهم بأنهم كانوا يلقون نعالهم وملابسهم ليرقصوا أمامه فرحًا عند وصول الملك حينما يعبر النيل السماوي هم الآلهة. ولكنهم قد مثلوا طبعًا كأنهم كانوا يفعلون في المساء ما اعتاد رعاياهم فعله فوق النيل الأرضي، وهم إذن الآلهة الذين كانوا يجففون أعضاء الفرعون عندما يستحم مع إله الشمس في «بحيرة البردي»، وكذلك تفعل الآلهة هنا للفرعون ما كان قد تعوَّد أن يفعله له حاجبه على الأرض.

ولكن بالرغم من أن هذه المتون العتيقة كانت في الواقع متأثرة جدًّا بالحياة الدنيوية التي نقلت عنها، فإنها كانت في مجموعها تصور أرضًا غير معروفة لنا تقريبًا، وعندما يحاول الإنسان ارتياد مجاهل تلك الأرض فإنه يحسُّ كأنه يرود غابة فطرية شاسعة الأرجاء، أو كأنها غياض مسحورة مفعمة بأشكال غريبة وأشباح مخيفة تتراءى كأنها تقطن في تيه لا منفذ منه. فإننا نجد فيها كتابة عتيقة تُخفي في ثناياها كلمات ذات معنًى غامض، وقد يجوز أن نعرف تلك الكلمات تمام المعرفة لو أنها كانت مرتدية لباسها المعتاد الذي لبسته فيما بعد، وكذلك كانت تستعمل تلك الكلمات العتيقة في مواقف ومعانٍ غريبة عن القارئ الحديث، فكانت في تلك الحالة غامضة كهجايتها.

ويوجد في هذه المتون مجموعة أخرى كبيرة من الكلمات البالغة حد الغرابة، المخالفة لتلك الكلمات المعروفة المنكرة، وأعني بذلك طائفة من الكلمات العتيقة المهجورة التي قد عاشت حياة طويلة شائعة الاستعمال في دنيا قد مُحيت وصارت نسيًا منسيًّا، فهي بعد أن وخطها المشيب كانت كالعدَّاء المنهوك القوى، تترنح على مرأًى منا مدة قصيرة في أقدم أفق معروف لدينا؛ فقد ظهرت فقط في هذه المتون العتيقة، ثم اختفت اختفاءً أبديًّا بعد عصر تلك المتون؛ ومن ثم لا نصادفها مرة ثانية في متون مصرية أخرى.

وهذه المتون تكشف لنا مع شيء من الإبهام عن دنيا من التفكير والكلام كانت قد اختفت من الوجود؛ ويعتبر هذا العصر آخر العصور التي لا تحصى، والتي مرت بها حياة عصر ما قبل التاريخ حتى صار قابَ قوسين أو أدنى من الدخول في عصر حياة الإنسان التاريخية المعروفة لنا في ذلك الحين. ولكن هذه الكلمات الغريبة التي وَخَطَها المشيب، وهي البقية الباقية لنا من عصر منسيٍّ مهجور استمرت مستعملة فيه مدة جيل أو جيلين في متون الأهرام، وكثيرًا ما تستمر غرابتها بالنسبة إلينا حتى يزول استعمالها نهائيًّا.

وليس لدينا من الوسائل ما نعرف به معناها أو توجيهها حتى تبوح لنا عن أسرارها أو عن الرسالة التي كانت تحملها في غضونها، وليس لدينا من فنون اللغات القديمة ما نحاول به معرفة ما تُكنُّه من الأسرار. ويوجد بجانب تلك الكلمات أيضًا طائفة أخرى من التراكيب العويصة التي زاد في صعوبتها طبيعة ما تحويه من المعاني المبهمة الغامضة.

ولما كانت هذه التراكيب مفعمة بتلميحات عن حوادث أساطير ضاعت معالمها عنا وعادات ومعاملات قد فات زمنها منذ عهد بعيد؛ فهي إذن بتلك الحالة الغامضة تعد لغزًا لا يوضح لنا حياة ولا فكرًا ولا تجربة، بل ضاعت معالم كل ذلك في بيداء الجهالة التامة. وقد ذكرنا فيما سلف أن الغاية المهمة من «متون الأهرام» في الأصل هي ضمان سعادة الملك في الحياة الأخروية؛ لذلك نجد أبرز شيء في هذه المتون الاحتجاج الملحَّ، بل الاحتجاج الحماسي، ضد الموت، ويمكن أن نعبر عن هذا الاحتجاج بأنه صورة لأقدم ثورة عظيمة قام بها الإنسان ضد الظلمة والسكون العظيمين اللذين لم يُفلت منهما أحد (القبر).

وكلمة الموت لم تذكر قط في «متون الأهرام» إلا بصيغة النفي أو مستعملة للعدو، فترى التأكيد القاطع بحياة المتوفى: «الملك «بيبي» لم يمت بل جاء معظمًا في الأفق؛ هيا أيها الملك «وناس»! إنك لم تسافر ميتًا بل سافرتَ حيًّا، لقد سافرت لكي يمكنك أن تعيش، وإنك لم تسافر لكي تموت.» «إنك لن تموت، هذا الملك «بيبي» لن يموت» «الملك «بيبي» لا يموت بسبب أي ملك … ولا بسبب أي ميت، هذا الملك «بيبي» يعيش أبدًا، عش! إنك

لن تموت، وإذا رسوت [استعارة للموت] فإنك تحيا [ثانية]، هذا الملك «بيبي» قد فر من موته.»

وهكذا تجد تجنب ذكر الموت باستمرار في هذه المتون. وكثيرًا ما تختم صيغة تجنب الموت بالتأكيد الآتي: «إنك تعيش، إنك تعيش، ارفع نفسك، إنك لن تموت، فقم، ارفع نفسك.» أو «ارفع نفسك أيها الملك السامي بين النجوم التي لا تفنى [وهي النجوم الثوابت]، إنك لن تفنى أبدًا.» وإذا لم يكن بدٌّ من الإشارة إلى حقيقة الموت المرة، فإنه يسمى «النزول على الأرض» أو ربط حبال السفينة في المرساة — كما سبق ذكر ذلك — أو كان يفضل في مثل هذه الحالة ذكر كلمة «الحياة المنفية»؛ ولذلك كان يستحب قول «ليس حيًّا» بدلًا من النطق بالكلمة المشئومة، أو كانت هذه المتون القديمة تعيد إلى الذاكرة ذكريات شائقة لسعادة مفقودة قد تمتع بها الناس ذات مرة «قبل أن يأتي الموت». ومع أن أسمى موضوع في «متون الأهرام» كان الحياة (أي حياة الملك الأبدية)، فإن هذه المتون كانت تتألف من مصادر متنوعةً جدًّا.

ولما كانت كل طريقة وكل نفوذ يستعمل للوصول للغرض المقصود (الحياة بعد الموت)؛ فإن الكهنة الذين وضعوا تلك المجموعة الباقية لنا من الأدب القديم — وهي أقدم ما وصل إلينا للآن — كانوا يستعملون كل أنواع العقائد القديمة التي تعدُّ في نظرهم مرعية مستجابة، أو التي وجدوا أنها تفيد لذلك الغرض. ويمكن القول بأن «متون الأهرام» تحتوي بوجه خاص على ستة موضوعات: (١) شعائر جنازية. (٢) وشعائر خاصة بالقرب المأتمية عند القبور وتعاويذ سحرية. (٣) وشعائر قديمة خاصة بالعبادة. (٤) وأناشيد دينية قديمة. (٥) وأجزاء من أساطير قديمة. (٦) وصلوات وتضرعات لفائدة الملك المتوفى.

وتقع هذه المتون في طبعتها الحديثة في مجلدين من القطع الكبير يشتملان على القراءات والتوجيهات المختلفة لنصوصها، وهذان المجلدان يحويان من المتون أكثر من ألف صفحة، وقد قسمها الناشر الأول إلى ٧١٤ صيغة. وإذا أمكننا الإشارة إلى «متون الأهرام» بصفة عامة كما فعلنا، فلا يمكننا معرفة معانيها معرفة تامة، فإن ذلك يعدُّ من أصعب الأمور. ولكن لحسن الحظ يمكن فهم شكل الأدب الذي تحويه هذه المتون واستساغته بموازنته بموضوعات المتون الأخرى. ولدينا من بين أقدم القطع الأدبية من هذه المتون، الأناشيد الدينية، وهي تنبئ عن تركيب شعري قديم بهيئة أبيات من الشعر الموزون المقفى المنسجم في وضع كلماته ومعانيه؛ وقد نقل العبرانيون هذا التركيب

الشعري إلى أدبهم بعد ألفي سنة منذ ذلك التاريخ، وهو تركيب معروف لنا في «المزامير» باسم «توازن الأعضاء».[٢] ويرجع استعمال ذلك التركيب في «متون الأهرام» إلى الألف الرابعة قبل الميلاد. وعلى ذلك يعدُّ وجوده في هذه المتون أقدم من وجوده في أية بقعة أخرى من العالم بمراحل بعيدة. والواقع أنه يعدُّ أقدم صورة للأدب المعروف عندنا.

وهذا الأدب لا ينحصر في الأناشيد المذكورة فقط، بل يوجد كذلك في نبذ أخرى من «متون الأهرام»، ولكنها على أية حال لم تصل إلى درجة الكمال الذي نلمسه في تلك الأناشيد.

وزيادة على ما ذكر من التركيب الشعري الذي يرتفع بهذه النبذ إلى مرتبة الأدب المعروف لدينا الآن ما نجده كثيرًا في بعض كتابات مبعثرة تحمل في مظهرها صفات الأدب من الوجهة الفكرية واللغوية، فمثلًا نجد أثرًا دقيقًا من مجال الخيال في أحد الأوصاف التي ذكرت عن بعث «أوزير» جاء فيه: «فك لفائفك، إنها ليست لفائف بل خصلات شعر «نفتيس».» (و«نفتيس» هي الإلهة المنتحبة التي انعطفت على جسم أخيها المتوفى). فالكاهن القديم الذي كتب ذلك السطر قد رأى في اللفائف التي تزمل الصورة الجامدة خصلات الشعر الغزيرة التي تتدلى من شعر الإلهة وتختلط باللفائف، ونجد كذلك قوة عنصرية لذلك الخيال الوثاب الذي يدرك العواطف الودية لكل العالم عندما تشعر العناصر الطبيعية بالنازلة الرهيبة التي تتمثل في موت الملك، ونجد كذلك القوة الخطيرة التي تتمثل في موت الملك وفي حلوله بين آلهة السماء فيما يقوله المحزونون على الملك: «السماء تبكي من أجلك، والأرض تزلزل من أجلك.» وفيما يقوله الناس عندما يرونه في الخيال صاعدًا إلى القبة السماوية: «إن السماء محجبة بالغيوم، والنجوم مطموسة، والقبة الزرقاء (الأقواس) تهتز، وعظام «رب» الأرض تزلزل، وهبوب الريح سكن عندما رأت الملك مشرقًا قوي البطش.»

وليس لدينا شك في أن الغرض من تلك المتون الجنازية كلها لم يكن لمصلحة الملك فحسب، بل هي بوجه عام تحتوي على معتقدات لا تنطبق إلا عليه، وخاصة عندما تذكر أنها لم تكتب إلا في المقابر الملكية فقط، فمن الحقائق الهامة التي يجب التنبيه عليها إذن أن رجال أشراف ذلك العصر لم يستعملوا أبدًا متون الأهرام في نقوش مقابرهم.

[٢] راجع: ما كتبناه عن أوزان الشعر.

ولما لم يكن في مقدور متون الأهرام زعزعة الرأي القائل بوجود الحياة في القبور، فإنها لم تعر هذا الرأي اهتمامًا كبيرًا، بل وجهت جميع همتها تقريبًا إلى حياة في نعيم يقع في مملكة بعيدة.

ومما تستحق معرفته والاهتمام به أن تلك المملكة البعيدة لا يزاد بها إلا «السماء»، وأن متون الأهرام لا تعرف شيئًا تقريبًا عن الحياة الأخروية المظلمة التي توجد في العالم السفلي؛ ولذلك فإن عالم الأموات عندهم لا يراد به إلا «العالم السماوي» بهذه الصيغة.

وقد اختلط في تلك الآخرة السماوية المذكورة في متون الأهرام مذهبان قديمان:

أولهما يمثِّل المتوفى بصورة نجمة. والثاني يصور المتوفى حالًّا في إله الشمس، أو بعبارة أخرى: يصور ذات المتوفى بأنه نفس إله الشمس.

وبديهي أن هذين المذهبين اللذين يمكن تسميتهما «بآخرة نجمية، وآخرة شمسية» على التوالي كانا في وقت ما مستقلين، ثم دخل كل منهما في شكل آخرة سماوية هي التي نجدها في متون الأهرام. فقد كان من التصورات الطبيعية عند ساكن وادي النيل أن يرى في بهاء سماء مصر الصافية ليلًا جموع هؤلاء الناس الذين سبقوه إلى الحياة الأخروية؛ فقد طاروا إلى السماء كالطيور مرتفعين فوق كل أعداء الهواء، فكانوا عند حلول الظلام في كل ليلة يجتازون أقطار السماء بصفتهم نجومًا أبدية.

وقد رأى المصري أن جمهور الموتى خاصة في تلك النجوم التي تسمى «غير الفانية»، ويقال إن تلك النجوم تقع في الجهة الشمالية من السماء. ولذلك صار مما لا شك فيه أن النجوم المقصودة بالذكر هي النجوم القطبية التي لا تغرب ولا تغيب.

وقد قام جدال كبير بين علماء التاريخ القديم عن سر اتجاه ممر مدخل الهرم المنحدر شطر النجمة القطبية.

وقد بينت نقوش متون الأهرام السر في هذا الاتجاه الذي لم يهتد إليه أحد إلى الآن، وهو أن روح الملك عندما تخرج من ذلك الممر يحملها هذا الاتجاه على الصعود فورًا إلى النجوم القطبية، ومع أن المذهبين المذكورين: النجمي والشمسي، يوجدان معًا جنبًا لجنب في متون الأهرام، فإننا نجد أن المذهب الشمسي هو السائد بدرجة عظيمة حتى يصح لنا بوجه عام أن نصف متون الأهرام بأنها شمسية الأصل.

ومن المحتمل أن يكون الاعتقاد بالمصير الشمسي قد نشأ في عقيدة قدماء المصريين عن طريق شروق الشمس ثانية كل يوم بعد غروبها، فكان يحدث بذلك الموت على الأرض، وأما الحياة فكانت تكتسب في السماء فقط، وهو المكان الأعلى الذي يرفع إليه الملك فوق

المصير المحتوم الذي يذهب إليه عامة الناس؛ «الناس يفنون وأسماؤهم تمحى، فأمسك أنت بذراع الملك «بيبي»، وخذ أنت الملك «بيبي» إلى السماء حتى لا يموت على الأرض بين الناس.»

وتلك الفكرة القائلة بأن الحياة توجد في السماء هي الرأي السائد. وهي أقدم كثيرًا من المذهب «الأوزيري» في متون الأهرام. وقد بلغ هذا الرأي درجة من القوة جعلت نفس «أوزير» يمنح بضرورة الحال آخرة سماوية شمسية، وكان ذلك في المرحلة الثانية التي دخلت فيها أسطورته في متون الأهرام.

والموضوع الهام في متون الأهرام هي تطلع المتوفى لحياة أخروية فاخرة في أبهة حضرة إله الشمس، حتى إن نفس القبر الملكي قد اتخذ من أقدس شكل يرمز به إلى الشمس، وهو الشكل الهرمي.

وقد عمد لاهوت الحكومة الذي جعل الملك الابن المجسم والممثل للإله «رع» على الأرض إلى تصوير الملك يسيح في السماء بعد الموت ليسكن مع والده إلى الأبد، أو أنه يحل محله ويكون خلفه في السماء كما كان خلفه في الأرض. وعلى ذلك نجد أن الآخرة الشمسية هي في الواقع المصير الملكي، ولا يبعد أن ذلك المصير كان خاصًّا «بالفرعون» فقط، ثم صار ذلك المصير فيما بعد بالتدريج حقًّا لجميع البشر يشاركونه فيه. ولم يكن في الإمكان إعطاء ذلك الحق لهم إلا بعد أن كان كل مطالِب بذلك المصير يتصف بالصفة الملكية أيضًا.

(١) أمثلة من متون الأهرام

(١-١) من فصل ٤٦٧

إن من يطير يطير، وهكذا يطير الملك أيضًا بعيدًا عنكم يا أيها الناس
إنه ليس من أهل الأرض، بل هو من أهل السماء
وأنت يا إله مدينته، اجعل روح «كا» الملك بجوارك
إن الملك قد طار إلى السماء في صورة سحابة مثل طائر الواق
إن الملك قد قبَّل السماء كصقر

وإنه (الملك) قد وصل إلى السماء كجرادة[٣] (وفي رواية أخرى مثل حور الأفق) قد جعلتها الشمس لا ترى.

(١-٢) ومنها فصل ٣٣٥ سطر ٥٤٦

ما أجمل مشاهدة الملك وهو مزين الرأس بتاج «رع»!
ومئزره عليه كمئزر «حتحور»، وريشه كريش صقر حينما يصعد إلى السماء بين إخوته الآلهة.

(١-٣) ومنها فصل ٢٦٧ سطر ٣٦٤

إن قلبك معك يا «أوزير»، وقدماك معك يا «أوزير»، وذراعاك معك يا «أوزير»
وهكذا فإن قلب الملك معه، وقدماه معه، وذراعاه معه[٤]
وقد ضرب له سلم «على الأرض»، فهو يرقى فيه إلى السماء
وإنه يصعد «إلى السماء» على دخان المبخرة العظيمة
وهذا الملك يطير كطائر، ثم يرفرف منخفضًا كجعل.[٥]
على العرش الخالي الذي في سفينتك يا «رع»

[٣] هذا التشبيه الساذج في ظاهره قد حفظ في متون هرمين، غير أنه لم يعجب ذوق الناشر المثقف الذي كان يحفر متون أهرام «بيبي»، فوضع بدلًا من الجرادة «حور أختي إله الشمس»، وبذلك أفسد المعنى؛ وذلك لأن المؤلف الأول أراد أن يشبه الملك في ارتفاعه إلى السماء بالصقر الذي يحلق عاليًا كأنه يقبل السماء، ثم بالجرادة التي تطير منخفضة بالقرب من سطح الأرض، وبذلك يكون الملك مرتفعًا في عليائه كالصقر الذي يمثل إله الشمس، وكذلك يرفرف منخفضًا كالجرادة ليكون قريبًا من أهل الأرض الذين كان يحكمهم، وكذلك ليمكنه أن يأخذ من الأرض طعامه اليومي.

[٤] يريد هنا: كما أنه لم يكن هناك شيء ناقص من جسم «أوزير» فهكذا يكون الحال مع الملك المتوفى (الفصول والأسطر التي نشير إليها هنا هي حسب طبعة الأستاذ زيته: Die. Altaegyptischen Pyramiden Texte. K. Sethe Band I. II).

[٥] يقصد هنا الملك يطير مرتفعًا إلى السماء كالطائر العادي، ولكنه حينما يقرب منها يرفرف منخفضًا كالجعل الذي لا يقوى على التحليق في السماء بعيدًا.

قف وتنحَّ بعيدًا داخل مكانك يا من لا يعرف السير في الأعشاب الكثيفة.[٦]
وعلى ذلك فإن الملك يأخذ مكانك ويسيح في سفينتك يا «رع»
وإن هذا الملك يفصل نفسه عن الأرض في سفينتك يا «رع»
وعندما تشرق في الأفق يكون صولجانه في يده
بوصفه قائدًا لسفينتك يا «رع»
وإنك تصعد إلى السماء وتبعد نفسك عن الأرض بعيدًا عن المرأة والوظيفة.[٧]

(١-٤) ومنها فصل ٢١٠ سطر ١٣٦

استيقظ أيها القاضي،[٨] انهض عاليًا يا «تحوت»
أيها النائمون، هبوا استيقظوا يا من في «كنست»[٩]
أمام الطائر العظيم الذي ارتفع من النيل وابن آوى الذي خرج من شجرة الأثل[١٠]
إن فم الملك لطاهر، وإن التاسوعين قد بخراه
وإن لسان الملك الذي في فمه طاهر
وإنه يمقت البراز ويعاف البول[١١]
والملك يكره ما يُكره، فهو يكره هذا ولا يأكل ذلك (أي البراز والبول)
كما يكره الإله «ست» هذين التوأمين اللذين يسبحان في السماء[١٢]

---

[٦] يقصد هنا أن إله الشمس لا يمكنه أن يُسيِّر سفينته وهو لا يزال طفلًا في الصباح لما يعترضه من المصاعب، فيطلب إليه الملك أن يتنحَّى عن مكانه وهو في قدرته أن يُسيِّرها. والتشبيه مأخوذ من الأعشاب التي تنبت في النيل وتعمل فيه سدودًا ومنحنيات عند بحر الغزال. ونيل مصر في عالم الدنيا هو نيلها في عالم الآخرة.

[٧] وهما سبب شقاء العالم ومصدر متاعبه، (وحرفيًّا حلة الوظيفة)، والتشبيه فريد في بابه.

[٨] اسم إله القمر «تحوت» الذي كان يفصل في الخصومات بين الآلهة.

[٩] لفظة «كنست» تدل على شمال بلاد النوبة، ولكنه يقصد بها هنا جزءًا من السماء، والواقع أن المصريين كانوا يعتقدون أن عالم الآخرة كعالم الدنيا في أسمائه وشكله وصفاته.

[١٠] كان المتوفى يظهر فجأة على هيئة عصفور يطير وعلى هيئة ابن آوى يتسلل إلى الخارج.

[١١] كان المصري الفطري يمقت كل المقت أن يضطر إلى أكل برازه بعد الموت.

[١٢] الشمس والقمر.

وأنتما يا «رع» و«تحوت» خذاه إليكما ليكون معكما
حتى يأكل مما تأكلان ويشرب مما تشربان
وحتى يعيش مما تعيشان، وحتى يسكن حيث تسكنان
وحتى يصير قويًّا بما يجعلكما قويين، وحتى يسيح هناك حيث تسيحان
إن نُزله قد أقيم في حقل الغاب وفيضه في حقل قربان الطعام
وطعامه معكما أيها الإلهان وشرابه مثل الخمر التي يشربها «رع»
وإنه يحيط بالسماء كرع ويخترق القبة الزرقاء مثل «تحوت» (القمر).

(١-٥) ومنها فصل ٤٣٩ سطر ٨١٢

إن الملك هو الإلهة «ساتيس»[١٣] القابضة على ناصية الأرضين
وهو الواحدة المحرقة التي استولت على أرضيها (الوجه القبلي والبحري) ثانية
ولقد صعد الملك إلى السماء ووجد «رع» واقفًا هناك فاقترب منه
وجلس بجانبه ولم يرض «رع» أن يجعله ينزل إلى الأرض
لعلمه أن «الملك» أجلُّ منه مقامًا
وإن الملك لأعظم روحانية أكثر من الأرواح[١٤]
وإنه لفاخر أكثر من الفاخرين
وإنه لثابت أكثر من الثابتين
وإن الملك قد انتصر على سيدة «حتيت»[١٥]
وإنه نصَب نفسه «ملكًا» في الجزء الشمالي من السماء معه[١٦] وعلى الأرض
واستولى على الأرضين بوصفه ملك الوجه القبلي والبحري كملك الآلهة.

---

[١٣] إلهة أقاليم الشمال، وكان المتوفى يصبح قويًّا مثلها عندما يصير إلهًا جديدًا.

[١٤] أي الملوك الذين توفوا ويسكنون السماء كنجوم.

[١٥] وهي إلهة رفيقة للإله «رع» في مدينة «هليوبوليس»، وهي التي أطلق عليها فيما بعد اسم الإله «حتحور»، وكانت تعتبر كاليد التي نكحها الإله «آتوم» وبها خلق «التاسوع». راجع (Sethe Kommentar B. IV. p. 52)، وراجع كذلك قصة المخاصمة بين «حور» و«ست» عند الكلام على الشجار الذي قام بينهما حينما أراد «ست» أن يأتي «حور».

[١٦] أي «رع».

(١-٦) المتوفى يظفر على السماء (فصل ٢٥٧ سطر ٣٠٤)

إن في السماء هياجًا
وإنا لنرى شيئًا جديدًا، هكذا تقول الآلهة الأزلية[١٧]
وأنتم يا آلهة التاسوع، إن في أشعة الشمس لصقرًا (أي ملكًا)، وهو الذي يذهب من السماء إلى الأرض
وإن الآلهة أصحاب الصورة في خدمته
والتاسوعان جميعًا يخدمونه
ولذلك تبوَّأ مقعده على عرش رب الجميع
وبذلك أصبحت السماء في قبضة الملك، فهو يخترق سماءه التي من حديد
وإن الملك قد عرف طريقه إلى الإله خبري (= الشمس وقت الظهيرة)
وإن الملك يودعه من الحياة (أي تاركًا الحياة) إلى الغرب؛ لأجل أن يكون في صحبة سكان العالم الآخر (أي مع أوزير)
وإن الملك يشرق ثانية مُجددًا في الشرق
وإليه يأتي الفاصل في الشجار (تحوت) في خضوع
فاخدموا أنتم أيتها الآلهة الملك بوصفه أسن واحد بينكم (أي رع)
وهكذا تكلم (أي تحوت) لمن كان مسيطرًا على عرشه (أي رع)
لأن الملك في قبضته «الأمر»،[١٨] والأبدية قد قيدت إليه
وقد وضع «الفهم» أمامه (أي عند قدميه)
فهللوا للملك؛ لأنه قد استولى على الأفق.[١٩]

[١٧] التي تشاهد الاضطراب. ويجوز أن يقصد هنا إما الآلهة الأقدمين الذين كانوا في الأشمونين، وإما أن يقصد الملوك الذين سبقوا الملك المتوفى.

[١٨] «الأمر» و«الفهم» هما إلهان كانا يتبعان إله الشمس في سياحته اليومية، فالملك قد استولى على الأمر بعد أن أصبح مثل الشمس.

[١٩] يقصد بذلك أن الملك قد ظهر ثانية في الشرق بعد أن اختفى في الغرب طوال الليل؛ أي إنه يولد كل يوم. والكلام موجه هنا من الإله «تحوت».

(١-٧) أنشودة آكلي لحوم البشر (فصل ٢٧٣-٢٧٤ سطر ٣٩٣ إلخ)

إن السماء محجبة بالغيوم والنجوم مطموسة
والقبة الزرقاء (القوس) تهتز. وعظام (رب) الأرض تزلزل
وهبوب (الرياح) سكن
عندما رأت الملك مشرقًا قوي البطش
بوصفه الإله الذي يعيش على آبائه ويغذي نفسه بأمهاته
وإن الملك رب الفطنة، أمه لا تعرف اسمه
وتمجد يده (الملك) في السماء وسلطانه في الأفق
ومثله في ذلك مثل «آتوم» الذي خلقه
ولقد سوَّاه ليكون أقوى منه سلطانًا
فكرامات الملك من خلفه ومقاماته[٢٠] عند قدميه
وآلهته فوقه (= أي يحلِّقون فوق رأسه حماية له في صورة صقر أو شمس مجنحة) وصِلَّاه على جبينه[٢١]
وثعبان الملك المرشد على جبينه (= أي الذي يرشده في المعركة)، والذي ينفذ ببصيرته في روح (العدو)
وذو اللهيب الفتاك
وإن رقبة الملك على جسمه (= أي رأسه في مكانه الحقيقي)
وإن الملك هو نور السماء الذي كان يشكو فيما سلف الحاجة، وقد وطد العزم على أن يعيش من كينونة كل إله
فهو الذي أكل أحشاءهم بعد أن أتى بهم لهذا الغرض، وأجسامهم ملأى بقوة السحر من جزيرة النار[٢٢]

---

[٢٠] يقصد هنا ب «الكرامات» و«المقامات» مجموعتين من الملائكة الذين كانوا يحضرون وقت ولادة الملك؛ فالأولى (كاو = الكرامات)، وهم من الذكور وكانوا يحمونه، والثانية (حمسوت) كانت تحت قدميه؛ أي في خدمته. راجع (Naville Der Elbahri, II. 47. 53)، وراجع أيضًا (Luxor, LD. II. 75 a).

[٢١] الصلان هنا: علامة إلهتي «الكاب» و«بوتو» (أي الوجه القبلي والوجه البحري)، وكانتا تمثَّلان في صورة ثعبانين يوضعان في تاج الملك ليحمياه من أعدائه.

[٢٢] جزيرة النار التي كان يعتقد أنها في الأشمونين، وهي المكان الذي أشرقت منه الشمس أولًا.

وإن الملك مجهز لأنه قد استحال في جسمه كل الأرواح
وأشرق مثل العظيم (الشمس)، وهو السيد «الذي يداه موجودتان»[٢٣]
وإن الملك هو من حقَّت كلمته مع من خفي اسمه[٢٤] (أي أصبح مبرأً أمام الله)
في ذلك اليوم الذي ذبح فيه المسنون
والملك هو رب القربان الذي عقد الحبل (أي الذي جهَّز السفينة بكل معداتها من طعام وغيره)
ومن أعد بنفسه وجبته
وإن الملك لواحد يأكل الرجال ويعيش على الآلهة
وهو رب الرسل الذي يهب الرسالات
وهو الآخذ بالنواصي الذي في ... والذي يصطادهم بالأحبولة لأجل الملك
وإنه الثعبان المرفوع الرأس الذي يحرسهم له، والذي يطردهم بعدًا عنه
وإنه هو الذي يسيطر على «الدم الأحمر» (= اسم إله) الذين أوثقوه له
وإنه الإله «خنسو» الذي ذبح الأرباب، وبذلك قطع رقابهم للملك
فأخذ له ما في بطونهم
وإنه هو الرسول الذي أرسله الملك ليعاقبه
وإن «عاصر الخمر» (= اسم الإله) هو الذي قطعهم للملك إربًا إربًا
وطها له منهم وجبة على موقده المسائي
وإن «الملك» هو الذي يلقف سحرهم ويبتلع أرواحهم
فالممتلئون من بينهم لإفطاره في الصباح
والمتوسطون حجمًا لوجبته في المساء
والصغار من بينهم لوجبته في العشاء
والمسنون من الرجال والنساء من بينهم قد خُصِّصوا لتضميخه
أما الذين صنعوا من المعدن، وهم القاطنون في الجهة الشمالية من السماء (النجوم القطبية) فهم الذين أوقدوا له النار تحت القدور التي تحتويهم بأفخاذ أكبرهم سنًّا

---

[٢٣] لقب لرئيس الكهنة.

[٢٤] يقصد بمن خفي اسمه هنا: الثعبان الذي كان يحارب إله الشمس في سياحته في السماء.

وسكان السماء يخدمون «الملك» عندما نصب الموقد له من أقدام زوجاتهم المسنات
وإنه اجتاز السماءين جميعًا واخترق الأرض (يقصد الوجه القبلي والوجه البحري)
وإن «الملك» هو القوة العظيمة صاحب السلطان على الأقوياء
وإن «الملك» هو الصقر «عخم» الذي يفوق كل الصقور، وهو الواحد العظيم
وكل من يعترض «الملك» في طريقه فإنه يأكله قطعة فقطعة
وإن نفوذ «الملك» يتقدم على كل المكرمين الآخرين الذين في الأفق (= الملوك الأموات الذين سبقوه)
وإن «الملك» إله أكبر سنًّا (من أسن واحد بينهم)
فالآلاف يخدمونه والمئات يقدمون له القربان (يقصد بذلك عامة الشعب)
وقد أُعطي الشهادة بوصفه العظيم الجبار على يد «الجوزاء» والد الآلهة
وإن «الملك» قد أشرق من جديد «ملكًا» في السماء، وبذلك توج بتاج الوجه القبلي بوصفه رب الأفق
وهذا هو الذي هشم العمود الفقري
وهو الذي استل قلوب الآلهة
والذي أكل التاج الأحمر، وابتلع التاج الأخضر (الذي لونه كلون البردي في خضرته)
وإن «الملك» يعيش على رئات الحكماء ويمتع نفسه بغذاء القلوب والعيش على قوتها السحرية (أي القلوب)
و«الملك» يظهر اشمئزازه عندما يلمس بلسانه مادة التقيؤ التي تحدث، وهي التي في التاج الأحمر[٢٥]
ولكنه يسر عندما تكون قوة سحرهم في بطنه
وإن شرف «الملك» لم يغتصب منه
لأنه ابتلع علم كل إله
إن مدى حياة «الملك» هو الأبدية، وحدوده هي الخلود
وذلك لأنه يتصف بكرامة واحد، إذا أراد فَعَل، وإذا لم يرد لم يفعل
ومن كان يعيش في دائرة الأفق فإنه مخلد أبد الآبدين

---

[٢٥] يقصد بذلك الزر الذي يماثل عندنا زر الطربوش، وقد مثَّل خروجه من التاج الأحمر بالقيء. ولا بد أنه كان جزءًا هامًّا من التاج.

وأرواحهم في بطن «الملك» وقوتهم الروحانية ملك له
وذلك بوساطة حسائه الذي طُهِيَ للملك من عظام الآلهة
وأرواحهم قد استولى عليها «الملك»، وظلالهم (قد أخذت بعيدًا) من أصحابها
إن «الملك» هو ذلك الذي يظهر، ومن قد ظهر، ومن يبقى، ومن يبقى
وإن مرتكب الجرائم لن يكون في مقدوره أن يخرب مكان قلب «الملك» بين الأحياء في
هذه الأرض أبد الآبدين (يقصد بذلك هرم الملك).

(١-٨) «حور» المسيطر على حربة الصدق يعلن وصول المتوفى إلى السماء[٢٦] (فصل ٤٤٠ سطر ٨١٥ إلخ)

هل تريد أن تحيا يا «حور» المسيطر على حربة الصدق؟
عليك إذن ألَّا تغلق مصراعيْ باب السماء، ويجب عليك أن تردع مصراعي بابك الحائلين
بمجرد أخذك روح «كا» هذا الملك إلى هذه السماء
بين المبجلين حول الإله، إلى هؤلاء الذين في حظوة الإله
وهم الذين يتكئون على صوالجهم والذين يسهرون على حراسة الوجه القبلي
والذين يرتدون ملابسهم الأرجوانية ويعيشون على التين
والذين يشربون الخمر ويدلكون أنفسهم بأحسن الزيوت
وعلى ذلك دعه (كا) يتكلم من أجل الملك للإله العظيم.

(١-٩) المتوفى يأتي كرسول إلى «أوزير» (فصل ٥١٨ سطر ١١٩٣)

(رجاء موجه إلى النوتي الذي يعبر بقاربه من شاطئ إلى آخر في السماء لينقل المتوفى
حيث يسكن «أوزير»)
أيها العابر إلى حقل قربان الطعام

[٢٦] المخاطب هنا هو أحد حراس أبواب السماء. والعيشة التي توصف هنا هي عيشة الجنة في السماء.

أحضر لي هذا «الملك»، إنه هو الذي يروح، وإنه هو الذي يغدو
وهو ابن سفينة الصباح التي قد ولدته على وجه الأرض ولادة سليمة
وبها تحيا الأرضان على الجانب الأيمن «لأوزير»
وإنه بشير العام[٢٧] يا «أوزير»
انظر! إنه يأتي برسالة من أبيك «جب» …
«إن محصول العام سعيد، ما أسعد محصول العام! إن محصول العام حسن، ما أحسن محصول العام!»
لقد نزل «الملك» مع التاسوعين في (الماء البارد)[٢٨]
إن «الملك» هو حبل مساحة التاسوعين
الذي به تؤسس حقول الطعام في السماء
ولقد وجد «الملك» الآلهة واقفين في انتظاره
ملفوفين في ملابسهم
ونعالهم البيضاء في أقدامهم
وعندئذ ألقوا بنعالهم البيضاء على الأرض
ثم خلعوا ملابسهم
«لم يهدأ لنا قلب حتى أتيت.» هكذا قالوا.

(١-١٠) الإلهتان ترضعان المتوفى[٢٩] (فصل ٥٠٨ سطر ١١٠٧)

إن الصاعد يصعد، وكذلك يصعد «الملك»
ولذلك تفرح سيدة بوتو (بلدة إبطو الحالية)، وقلب ساكنة الكاب في انشراح[٣٠]

[٢٧] يظن أنه الشخص الذي يقدم تقريرًا إلى سيده عن نتيجة المحصول، وكذلك يحضر إلى «أوزير» رسالة سارة من إله الأرض «جب».

[٢٨] هو اسم يطلق على جزء من السماء.

[٢٩] من المحتمل أن هذا كان يتلى عند تقديم قربان من اللبن.

[٣٠] هاتان الإلهتان هما إلهتا عاصمتي مصر في العهود القديمة؛ الأولى للوجه البحري، والثانية للوجه القبلي.

في ذلك اليوم الذي يعرج فيه «الملك» إلى المكان الذي فيه «رع»
ولقد ضرب لنفسه شعاع «رع» (بمثابة مصعد) ليصعد فيه
كسلم تحت قدميه
ليعرج فيه إلى المكان الذي تأوي إليه أمه «الصل الحي» الذي على رأس «رع»
وهي ترأمه وتقدم له ثديها ليرضعه
«يا بني، أيها «الملك» خذ ثديي هذا وارضعه أيها الملك.»
لماذا لم تأت؟ إئتِ إذن كل يوم من أيامك

[وبعد أسطر من هذه الفقرة نقرأ]:

إن «جب» هو الذي يأخذ بيد «الملك»
ويرشده إلى أبواب السماء
عندما يكون الإله على عرشه، وإنه لجميل أن يكون الإله على عرشه
والإلهة «ساتي» قد طهرته
بأباريقها الأربعة في إلفنتين:
مرحى! من أين أتيت أنت يا ابن أبي؟
إنه أتى من عند التاسوع المقدس الذي في السماء لأجل أن يشبعهم بخبزهم.
مرحى! من أين أتيت يا بني يا أيها الملك؟
لقد أتى من سفينة «زندر زند»
مرحى! من أين أتيت أنت يا ابن أبي؟
لقد أتى من عند أَمَّيه هاتين، وهما العقابان
وهما صاحبتا الشعر الطويل والثُّدي المتدلية
واللتان على جبل «سحسح»
واللتان تعطيان ثدييهما إلى فم الملك «بيبي»
على أنهما لم تفطماه إلى الأبد.

(١-١١) مصير أعداء المتوفى (من فصل ٢٥٤ سطر ٢٨٩)

إن «الملك» يفصل في السماء بين المتخاصمين
لأن قوته هي نفس قوة عين الشمس «تبي»
وسلطانه المظفر هو سلطان عين الشمس المظفرة
وقد خلص «الملك» نفسه مما فعله هؤلاء ضده (الشر الذي ارتكبه «ست» ومساعدوه)
وهم أولئك الذين سرقوا وجبة غدائه عندما حل وقتها
وهم الذين سرقوا وجبة عشائه عندما حل وقتها
وهم الذين اغتصبوا النَّفَس من أنفه
وبذلك يأتون بأيام حياته إلى نهايتها
ولكن «الملك» أعظم نصرًا منهم، فإنه يشرق ثانية[٣١] «ملكًا» على شاطئه (أي شاطئ «نديت»، وهو المكان الذي قتل فيه «ست» أخاه «أوزير»)
وقلوبهم يقضي عليها بأصابعه
وأحشاؤهم تصبح فريسة لسكان السماء (الطيور)، ودماؤهم ملكًا لسكان الأرض (الوحوش)
وإرثهم يئول إلى الفقراء
ومساكنهم مآلها للنار وضِياعهم تصبح فريسة للفيضان
ليت قلب الملك هذا يصبح منشرحًا، ليت قلب الملك يصبح منشرحًا
فهو منقطع القرين وثور السماء
وقد أهلك هؤلاء الذين ارتكبوا ذلك ضده على الأرض، وقضى على نسلهم في الأرض أما ما سيستولي عليه الملك فهو ما أعطاه إياه والده «شو» في حضرة «ست».

[٣١] يمثل الملك هنا كالشمس التي تغيب كل يوم في المغرب، ثم تولد ثانية كل يوم في المشرق، وبذلك كان الغرب عند المصريين مكان الخلود والشرق مكان الولادة؛ فالملك كان مثله كمثل «رع» يغيب يشرق كل يوم.

(١-١٢) الفرح بالفيضان (من فصل ٥٨١ سطر ١٥٥١)

إن كهفك هذا هو ساحة «أوزير» العريضة يا أيها الملك
وهي التي تجلب ريح الشمال وتسوق النسيم
وهو الذي يوقظك «من سباتك» مثل «أوزير»[٣٢] يا أيها الملك
إليك يأتي عاصر الخمر يحمل ماء النبيذ
ويحمل الإله «خنتمنتف» (حور) أواني الخمر لصاحب السلطان في قصري الملك
وإنك تقوم وتقعد مثل الإله «أنوبيس» الذي يرأس الأرض المقدسة (الجبانة)
وتقف الأرض (اكر) إجلالًا لك، ويرفع «شو» (إله الفضاء) من أجلك
ومن يشاهدون النيل (أوزير) في تمام فيضانه يرتعدون «فرقًا»
أما الحقول فإنها تضحك، وجسور النيل تغمر بالمياه
ومن ثم تنزل موائد الآلهة، وتشرق وجوه القوم، وتبتهج قلوب الآلهة.[٣٣]

(١-١٣) إلى التيجان (فصل ٢٢١ سطر ١٩٦)

كانت تيجان الملك المختلفة والصل الذي يلبسه إكليلًا له تعتبر بمثابة إلهات تحارب له. وقد كانت منذ أقدم عصور التاريخ يطلب إليها أن تأخذ بناصر الملك في حروبه الكثيرة.

(أ) إلى تاج الوجه البحري

أيها التاج «نِت»، أيها التاج «إنو»، أيها التاج «العظيم»
أيها «الساحر»، أيها الصل «نسرت»

---

[٣٢] أي إنه يرجعه إلى الحياة ثانية كما عاد «أوزير» إلى الحياة بعد أن قتله أخوه «ست»، وأحيته أخته «إزيس».

[٣٣] أي إنه عندما يأتي الفيضان الذي تتوقف عليه حياة مصر تروى الأراضي وتؤتي أكلها؛ فيعم البشر والفرح جميع الناس، وكذلك الآلهة؛ لأنها ستحصل الآن على طعام أكثر بالقرابين التي كان القوم يقدمونها في المعابد.

ليتك تجعل الفزع يكون أمامي كالفزع الذي أمامك
ليتك تجعل الخوف الذي يتقدمني كالخوف الذي يتقدمك
ليتك تجعل الاحترام الذي أمامي كالاحترام الذي أمامك
ليتك تجعل الحب الذي أمامي كالحب الذي أمامك
ليتك تجعلني أهيم على رءوس الأحياء، ليتك تجعلني صاحب سلطان على رءوس الأرواح
ليتك تجعل سكينتي قوية ضد أعدائي
يا «إنو» لقد خرجت مني «مثل عين «حور»»، وإني خرجت منك «مثل أمي «إزيس» المقدسة».

(ب) إلى تاج الوجه القبلي[٣٤]

الثناء لك، أنت يا عين «حور»،[٣٥] يا بيضاء، يا عظيمة، يا من يفرح بجمالها تاسوع الآلهة حينما تشرق (أي عين «حور») في الأفق الشرقي
ويعبدك الذين فيما يرفعه «شو»،[٣٦] وكذلك الذين ينزلون بالأفق الغربي حينما تطلعين عليهم في العالم السفلي
امنحي فلانًا (الملك) القدرة على أن يفتح الأرضين بك، وأن يكون له سلطان عليها
واجعلي «الأراضي الأجنبية»[٣٧] تأتي طائعة إلى فلان (الملك). إنك سيدة الضوء.

[٣٤] من مجموعة أناشيد قديمة من هذا النوع، وقد كتبت النسخة الأصلية لمعبد «سبك» في «الفيوم» في عهد الهكسوس أو حوالي ذلك، وبما أن الآلهة كانوا يعدون كملوك، فقد كانت لهم تيجانهم أيضًا (راجع Erman, Hymnen an das Diadem p. 23.).

[٣٥] كان التاج يمثل بعين «حور» التي هي في الأصل الشمس.

[٣٦] السماء التي تعتمد على «شو» إله الجو والفضاء.

[٣٧] في النسخة الأصلية: الآلهة.

(ج) نفس الموضوع[٣٨]

الحمد لله يا «عين حور» التي قطعت رءوس أتباع «ست».[٣٩] إنها داستهم بالأقدام، وبصقت على «الأعداء» بما خرج منها، باسمها سيدة تاج «إتف»[٤٠]
سلطانها أكبر من سلطان أعدائها، باسمها سيدة السلطة[٤١]
والخوف منها قد غرس فيمن يحقرها، باسمها سيدة الخوف[٤٢]
يا أيها (الملك فلان)! لقد وضعتها على رأسك حتى تكون بها عظيمًا، وحتى تكون بها ساميًا، وحتى يكون سلطانك بها عظيمًا بين (الناس)[٤٣]
إنك تسكنين على رأس «الملك فلان»، وتضيئين على جبينه، باسمك الساحرة»
(الناس)[٤٤] يخافونك، والشعوب الأجنبية تسقط أمامك على وجوهها، و«تسعة الأقواس»[٤٥] تحني رءوسها لك من جراء ذبحك يا أيتها الساحرة.
وإنك تستعيدين «للملك فلان» قلوب البلاد الأجنبية الجنوبية والشمالية والغربية والشرقية كلها جميعًا
أنت يا أيتها المحسنة، التي تحمي والدها،[٤٦] احمي «الملك فلانًا» من أعدائه، أنت أيتها الساحرة الصعيدية!

---

[٣٨] راجع: Erman op. cit. p. 47.

[٣٩] عندما حارب ضد «ست».

[٤٠] هنا جناس في كلمة بصق (تف)، وكلمة (آتف) = التاج.

[٤١] هنا جناس في المصرية.

[٤٢] هنا جناس أيضًا.

[٤٣] في النسخة الأصلية: الآلهة.

[٤٤] في النسخة الأصلية: الآلهة.

[٤٥] اسم قديم للشعوب التسعة المجاورة لمصر.

[٤٦] إله الشمس.

(د) أناشيد الصباح[٤٧]

كان يرحب بالآلهة في المعابد في الصباح بأنشودة تشتمل بوجه خاص على النداءات التي كانت تتكرر دائمًا: «استيقظ في سلام.» ويتبع تلك الدعوة في كل مرة اسم مختلف للإله. وعلى ذلك كان المفروض أن الآلهة كانت تستيقظ كذلك في السماء بهذه الطريقة نفسها وبوساطة إلهات أيضًا. وهذا يساعدنا على فهم كُنْهِ هذه الأنشودة، وهي الأغنية التي كانت النسوة يوقظن بها الملوك في الصباح في أقدم عهود مصر التاريخية.

ويمكن أن يفرض الإنسان أن ألفاظًا مثل «أنت يا ملك، أنت يا سيد مصر، أنت يا رب القصر» قد حلت محلَّ الأسماء الإلهية في النسخة الأصلية للأنشودة، وكانت النسوة يغنينها بهذه الصورة أمام مسكن الملك الأول على وتيرة واحدة وبدون انقطاع، طالما تأتي على ذاكرة المغنية أسماء صالحة.

إلى إله الشمس[٤٨]

استيقظ بسلام، أنت يا أيها الواحد المطهر،[٤٩] في سلام!
استيقظ بسلام، أنت يا «حور» الشرقي، في سلام!
استيقظ بسلام، أنت يا أيها الروح الشرقي، في سلام!
اسيتقظ بسلام، أنت يا «حور أختي»، في سلام!
إنك تنام في سفينة الليل
وتستيقظ في سفينة الصباح
لأنك أنت الذي تشرق على الآلهة، ولا إله يشرق عليك!

[٤٧] راجع: Erman, Hymnen an das Diadem, p. 15 ff.

[٤٨] من «متون الأهرام» فصل ٥٧٣.

[٤٩] الشمس تغسل نفسها عند خروجها من الظلام.

إلى الصل الملكي[٥٠]

استيقظي في سلام! يا أيتها الملكة العظيمة، استيقظي في سلام، إن استيقاظك مليء بالسلام
استيقظي في سلام! يا أيتها الحية التي على حاجب الملك «فلان»، استيقظي في سلام، إن استيقاظك مليء بالسلام
استيقظي في سلام! يا أيتها الحية الصعيدية، استيقظي في سلام، إن استيقاظك مليء بالسلام
استيقظي في سلام! يا أيتها الحية البحرية، استيقظي في سلام، إن استيقاظك مليء بالسلام
استيقظي في سلام! يا «رننونت»، استيقظي في سلام، إن استيقاظك مليء بالسلام
استيقظي في سلام! يا «أوتو» صاحبة … المفاخر. استيقظي في سلام، إن استيقاظك مليء بالسلام
استيقظي في سلام! أنت يا صاحبة الرأس المنتصب، وذات الرقبة العريضة،[٥١] استيقظي في سلام
إن استيقاظك مليء بالسلام
إلخ … إلخ.

المصادر

اعتمادنا في ترجمة هذه الأناشيد على متون الأهرام التي نقلها الأستاذ زيته، ويعتبر أكبر عمدة في درس متون الأهرام، وعلى شرحه، وكذلك اعتمدنا على مصادر أخرى:

(1) Altaegyptischen pyramidentexte I. II.
(2) Ubersetzung und Kommentar zu den Altägyptischen Pyramiden-texten B. I–IV.
(3) The Dawn of Conscience, Breasted p. 65 etc.
(4) Erman, The Literature of the Ancient Egyptians p. 2, etc.

---

[٥٠] راجع: Hymnen an das Diadem, p. 34.

[٥١] هكذا يصور الصل الملكي.

الأناشيد الدينية في عهد الدولتين الوسطى والحديثة

ذكرنا عند الكلام على «متون الأهرام» أن هذه المتون كانت خاصة بالملوك دون سواهم في بادئ الأمر، وأن ما جاء فيها من الأناشيد كان خاصًّا بإله الشمس «رع»، وأنه من الجائز استعمالها للملك بوصفه ابن الشمس. وكذلك ذكرنا بعض الأناشيد التي كانت تنشد تمجيدًا للتيجان التي كان يلبسها الملوك بوصفها حامية لهم. ورغم أن الإله «أوزير» قد ذكر في «متون الأهرام» ووُحد الملك به باعتباره إله الموتى، فإن الديانة التي سادت هذه المتون كانت الديانة الشمسية؛ أي عبادة الإله «رع»، كما ذكرنا من قبل، ولم نجد لعبادة أفراد الشعب في هذه المتون أثرًا، وقد ظلت الحال كذلك إلى أن أخذت ديانة الإله «أوزير» تظهر في عالم الوجود. والواقع أن اسم «أوزير» لم يظهر في صلوات القوم الدينية إلا في عهد الأسرة الخامسة، وهو — كما ذكرنا — العهد الذي بدأ الملك المتوفى يؤحد نفسه به؛ غير أننا من جهة أخرى نعلم أن «أوزير» — منذ أزمان سحيقة قد ترجع إلى الأسرة الأولى من التاريخ المصري — كان قد أصبح نموذجًا للملك «حور» الذي على العرش؛ يحتذي حذوه كما احتذى حور حذو والده «أوزير».

والمعترف به الآن أن «أوزير» كان يعد في بادئ الأمر ملكًا عاش حقيقة على الأرض ثم قتل، ومن ثم كان يرمز به للقوى التي كانت تموت في زمنه ثم تحيا ثانية؛ كالنبات والنيل مثلًا، وهكذا يفسر العلماء أسطورته التي تمثل الحياة والموت ثم القيامة، ثم الحرب التي قام بها ابنه «حور» ضد عدوه «ست»، والمساعدة التي قامت بها كلتا أختيه «إزيس» و«نفتيس»، وقام بها «تحوت» و«أنوبيس» وغيرهم من الآلهة، وسنرى الإشارة إلى هذه الحقائق في المتون التي سنوردها هنا.

وقد كان «أوزير» بوصفه ملكًا على الأرض، في بادئ الأمر، إلهًا محليًّا في مدينة «بوصير» (الواقعة في مركز سمنود الآن)، ثم أُحِّد فيما بعد بإله محلي في صورة آدمية واسمه «عنزتي» في المقاطعة التاسعة من الوجه البحري، وقد أخذ «أوزير» فيما بعد محله كما تدل على ذلك «متون الأهرام»، والظاهر أن عبادة «أوزير» قد امتدت جنوبًا حتى بلغت أسيوط، وقد أُحِّد «أوزير» مع الإله «وبوات» (ابن آوى) كما سنشاهد ذلك في أنشودة «أوزير» الكبرى. ومن جهة أخرى نعرف أن عبادة «أوزير» كانت قد وطدت في العرابة المدفونة منذ العهود السحيقة؛ حيث كان يعبد قبله إله يدعى «خنتامنتي» (أول أهل الغرب). والظاهر أن «أوزير» قد أُحِّد مع هذا الإله الأخير منذ ظهور «متون الأهرام»، وهو يمثَّل في صورة ابن آوى أيضًا.

ويلاحظ أن الأستاذ «إدوردمير» — في بحث له عند الكلام عن الإلهين «وبوات» و«أنوبيس» — لا يعتقد في تأحيدهما مع «أوزير» في عهد الدولة القديمة.[١] ولكنا من جهة أخرى نعرف من متن من عهد الدولة الوسطى أن «خنتامنتي» في هذا العهد كان قد حل محله الإله و«ننفر» (الكائن الطيب)، وهو في الحقيقة اسم للإله «أوزير».

ورغم أن «أوزير» يرجع في أصل نشأته إلى بلدة «بوصير»، فإن عبادته فيها كانت ثانوية بالنسبة لعبادته في العرابة المدفونة، وذلك منذ عهد ظهور «متون الأهرام» حتى نهاية العهد الفرعوني. ومما تجب الإشارة إليه هنا أننا نشاهد في كل مكان تتغلغل فيه عبادة «أوزير» أنه يصبح فيه ملك الموتى وإله العالم السفلي والغرب، أو بعبارة أخرى «إله الجبانات». وقد كان الملك الذي يموت يحنط على غرار «أوزير»، وتتبع معه كل الشعائر والمراسيم التي أقيمت له، وقد كان ذلك وقفًا على الملك في بادئ الأمر. وفيما بعد أصبح رجال الحاشية يتمتعون بهذه الميزة فيؤحد كل منهم «بأوزير»، ولكن أتباع الإله «رع» كانوا يعتبرون «أوزير» إلهًا حقيرًا، بل خطرًا، كما يدل على ذلك فقرات عدة من «متون الأهرام».

ولما كان الملك المتوفى لا بد أن ينتقل من عالم الجبانة إلى عالم السماء — وتلك ظاهرة تصفها لنا «متون الأهرام» — كان يقوم برحلته هذه طبعًا تحت حماية الإله «أوزير» الذي كان في الوقت نفسه يعتبر حامي الملك في الجنة السماوية بالقرب من «رع»، وبهذا انتزع «أوزير» من بين الآلهة الأرضية، وأصبح في عداد الآلهة السماوية.

---

[١] Edward Meyer, A. Z. X L I. p. 97 ff.

وكانت نتيجة ذلك أن أدخل «أوزير» في مذهب عبادة الشمس؛ فصار بهذا مؤحدًا مع «رع»، وأصبح من الصعب فصل الواحد منهما عن الآخر؛ إذ كان «أوزير» يعتبر «روح» «رع» وجسمه نفسه، كما سنرى بعد.

وعلى أثر سقوط الدولة المنفية وقيام الثورة الاجتماعية والدينية التي أدت إلى قلب نظام الحكم، أخذ كل متوفى يؤحد بالإله «أوزير». فكان في بادئ الأمر الملك وحده هو الذي يؤحد «بأوزير» بعد موته كما ذكرنا، ولكن عقب هذا الانقلاب اضطر الملك إلى منح هذا الامتياز أولًا حاشيته، ثم كبار الموظفين، وأخيرًا أصبح إرثًا مشاعًا يتمتع به كل فرد في الدولة المصرية.

ومنذ ذلك العهد أصبحت الشعائر الدينية التي كانت وقفًا على الملك أولًا ثم حاشيته ثانيًا مشاعةً بين أفراد الشعب، فكان في مقدور كل فرد في أوائل الدولة الوسطى أن يصبح «أوزيرًا» ويستعمل في قبره المتون والرسوم التي كانت من قبل لا تستعمل إلا في الأهرام الملكية، وكذلك الصيغة الدينية (قربان ملكي) التي كان لا يتمتع باستعمالها إلا عظماء رجال البلاط الملكي قد أصبح ينقشها كل من هب ودبَّ من عامة الشعب على لوحاتهم الجنازية. وأخيرًا يمكننا أن نقرر هنا أن المساواة التامة، أو بعبارة أخرى الديمقراطية الصحيحة، بين كل أفراد الشعب في الديانة المصرية، كانت منذ بداية الأسرة الثانية عشرة هي المثل الأعلى الذي يتطلع إلى مثله الآن في حكومة البشر.

وهذا التوسع في عبادة «أوزير» وانتشار شعائره هو الذي يفسر لنا نمو الأدب الديني الذي بدأ يظهر في خلال الدولة الوسطى، وجعل الأناشيد الدينية لا يقتصر في إنشادها على الكهنة، بل قد تخطاهم إلى أتباع الإله الورعين، وإلى أفراد عامة الشعب، وسنورد هنا بعض الأناشيد الخاصة بالإله «أوزير» بعد أن نتكلم عن عبادة إله آخر كانت له علاقة وثيقة بالإله «أوزير»، وهو الإله «مين» الذي أصبح يلعب الدور الذي لعبه من قبل «حور» بن «أوزير». وقد وجدنا له أناشيد يرجع عهدها بالتحقيق إلى الدولة الوسطى.

(١) الإله «مين»

إن أقدم مصدر وصل إلينا عن الإله «مين» هو ثلاثة التماثيل التي عثر عليها «بتري» و«كوبيل» عام ١٨٩٤ في مدينة «قفط» في مكان معبد يرجع تاريخه إلى عهد الأسرة الأولى على وجه التقريب (راجع Petrie, Koptos p. 7 ff).

وهذه التماثيل الثلاثة وجدت بدون رءوس وأجسامها آدمية، وتدل الظواهر على أنها كانت ممثلة بالوضع الخاص بهذا الملك، فكان لكل منها عضو تذكير منتصب. وقد وجد

على أجسامها بعض أشكال حيوانات وسمك وعلامة دالة على اسم الإله «مين» بالمصرية القديمة.

ويشترك الإله «مين» مع الإله «أوزير» في أن كلًّا منهما كان يصوَّر في صورة إنسان، وكذلك يرجع عهد كل منهما إلى أقدم عهود الاتحاد الثاني.

وقد كانت عبادة «مين» في فجر التاريخ في بلدة قفط، وقد بقيت أهم مكان لعبادته طوال عهود التاريخ المصري.

وفي خلال العهد الذي يلي ذلك — أي في الدولة القديمة — نجد أن الإله «مين» قد ظهر في صورة صقر متوج بريشتين عاليتين مربوطتين بشريط متدلٍّ خلف رأسه واسمه «منو».

والظاهر أن عبادته كانت منتشرة خارج قفط؛ وذلك لأنه يحمل لقب «الذي يسيطر على القصرين» أو على «إقليمي الجنوب والشمال»، وفي مراسيم قفط نجد أن عبادته كانت في مقاطعة الصقرين وعاصمتها «قفط»، وقد بقيت مكان عبادته المختار خلال الدولة القديمة.

وفي خلال الدولة الوسطى انتشرت عبادة «مين» في صورته البشرية بخاصته التي انفرد بها، وقد كان يعبد في العرابة زيادة على موطنه الأصلي «قفط». ومن جهة أخرى كان يسكن في المقاطعة التاسعة في عاصمتها «إبو»؛[٢] أي أخميم الحالية.

ونشاهد كذلك أن عبادته كانت تمتد شمالي قفط نحو مقاطعة «طيبة»؛ وذلك لأن اندماج الإله «مين» مع الإله «آمون» الذي يشبهه في التسمية كان أمرًا واقعًا منذ الدولة الوسطى، ولكن من جهة أخرى قد وجدنا أن سطوة الإله «مين» قد ظهرت تمامًا في الأقاليم الواقعة خلف «قفط»؛ إذ قد عثر على لوحة تذكارية في «وادي حمامات» نقرأ فيها أن «منتحتب» الثاني — أحد ملوك الأسرة الحادية عشرة — قد أقام لوحة في هذا الطريق التجاري الهام الذي كان يطرق بكثرة في كل العصور رابطًا ميناء «القصير» بمدينة «قفط»، وكان يستخدم لمرور التجارات التي كانت تجلب من «بُنت» وبلاد العرب، وبخاصة الروائح العطرية والأفاويه.

والواقع أن «مين» كان ينعت «بسيد الجبال والصحاري»، وكذلك كان ينعت «بالرئيس الأعلى للترجلديت»؛ أي سكان الصحراء الغربية، وتؤكد لنا بعض المصادر أن «الجبال هي

[٢] وقد بقي الاسم القديم في قرية «كفر أبو» القريب من أخميم نفسها.

إقليم والدمين». والواقع أننا نشاهد في هذا الإقليم جبلًا مقدسًا أزليًّا وهو الأول في أهميته في «تا آخو» (أي قصر الإله)، وهذا الإله يقال إنه «منح حياة حور»، وهذا القصر هو «عش مقدس ينعم فيه هذا الإله الصقر»؛ ومن ثم نصل إلى حقيقة ثانية؛ وذلك أنه منذ بداية الدولة الوسطى أو قبلها نجد الإله «مين» تحت سيادة «أوزير» الذي كان يعتبر المتسلط العالمي في ذلك الوقت، ومن هذا نستنتج أن «مين» قد أصبح صورة من ابن «أوزير»؛ أي «حور» المنتصر الذي خرج من «خميس» (كوم الخبيزة الحالي في شمالي الدلتا)، ومنذ ذلك العهد سنجد أن «مين» كان يسمى «مين-حور نخت» أو «مين حور بن إزيس»، وبخاصة في «العرابة»؛ عاصمة عبادة «أوزير» في هذا العهد.

ورغم الاندماج المحكم الذي نشاهده بين «حور» و«مين»، فإنا نجد الأخير كان لا يزال محافظًا على شخصيته الحقيقية في الصور؛ أي إنه كان يرسم بصورة إنسان له عضو تذكير منتصب، وتاجه مؤلف من ريشتين، وهذا ما لا نجده في صور «حور». وكذلك نجد في لوحات أخرى من «وادي حمامات» يرجع عهدها إلى «أمنمحات» أنه كان يلقب «مين سيد الصحراء» دون أن ينعت «بحور نخت»؛ أي حور المنتصر.[٣]

ومنذ بداية الأسرة الثامنة عشرة، وفي خلال الدولة الحديثة كلها يلاحظ أن أهم حادث في عبادة «مين» هو توغل عبادته توغلًا عميقًا ثابتًا في طيبة، وأنه كان يؤَحَّد مع الإله «آمون» وبالعكس. فكان إله قفط يمثل باسم «آمون»، وكان يسمى كذلك «مين-آمون». وفي الصور التي على معبد الأقصر يلاحظ أن المتن يتكلم عن الإله بأنه «آمون»، ولكن الصور تظهره لنا في صورة «مين» بخاصيته التي تميزه (عضو التذكير المنتصب)، وهذا يفسر لنا ما وجدناه منقوشًا على تمثال في المتحف البريطاني يُعزَى إلى بداية الدولة الحديثة، أو قبل ذلك بقليل؛ وهو أنشودة لا نشك في أنها رواية أخرى لأنشودة «آمون-رع» المحفوظة على بردية بولاق، وفي الجزء الذي بقي لنا من هذه الأنشودة المهشمة نجد أن الإله الذي ذكر عليها هو «مين-آمون» وحسب، وسنتكلم عن نتائج هذا الكشف فيما بعد.

فمما سبق نرى أن عبادة كل من «أوزير» و«مين» كانت منتشرة في خلال الدولة الوسطى ثم الدولة الحديثة، غير أن الإله «مين» في عهد الدولة الحديثة قد حل محله «آمون» الذي كانت مدينته «طيبة» التي أصبحت عاصمة الملك، فارتفع معها إلى مرتبة «ملك الآلهة» كما كانت عاصمته سيدة بلاد العالم في ذلك الوقت.

[٣] راجع كتاب Les Hymnes Religieux du Moyen Empire, p. 1–5 & 135–390.

هذا فضلًا عن أنه قد أخذ لنفسه كل الصفات والنعوت التي كان يتحلى بها الآلهة الآخرون؛ ولذلك سنجد فيما بعد أن معظم الأناشيد الدينية كانت تؤلف له للإشادة بذكره، وقد أضاف الكهنة لاسمه لفظة «رع»، وهو إله الشمس الذي كان يعتبر في كل العصور أعظم الآلهة المصرية. وبذلك أصبح «آمون-رع» هو الإله الذي يسيطر على كل العالم من مدينته طيبة، كما كان يسيطر الفرعون على كل الأقطار التي فتحها بحد السيف من هذه العاصمة.

وقد بقي «آمون-رع» المهيمن على كل الأصقاع التي فتحها الفرعون طوال عهد الدولة الحديثة، اللهم إلا فترة واحدة اختفى فيها اسمه وامَّحت ديانته؛ وذلك حينما قام «إخناتون» (أمنحوتب الرابع) ونشر مذهبه الجديد القائل بوحدانية الله، وأكبر مظهر لهذه الوحدانية هو قرص الشمس «آتون»، أو بعبارة أخرى هو الرجوع إلى عبادة الإله «رع» ولكن في صورة مهذبة. على أن انتشار عبادة «آمون» في عهد الدولة الحديثة لا يعني أن الآلهة الأخرى كان لا يشاد باسمها، بل سنجد فيما يأتي أنها كانت تعبد وتقدَّس وتؤلَّف لها الأناشيد، وبخاصة للإله «تحوت» و«رع» وغيرهما من الآلهة، وسنورد هنا طائفة من هذه الأناشيد مبتدئين أولًا بأناشيد الدولة الوسطى، ثم أناشيد الدولة الحديثة، مؤثرين عهد الأسرة الثامنة عشرة حتى ظهور مذهب «إخناتون» الجديد.

(٢) أناشيد «أوزير»

كان «أوزير» — الذي كانت عبادته منتشرة انتشارًا عظيمًا أكثر من عبادة أي إله آخر، كما ذكرنا في الأصل — إلهَ الزرع الذي يموت ولكنه يحيا ثانية بالفيضان، ويعتبر في عامة أمره أنه آدمي، وقد ظهر كثيرًا في الأناشيد، وكان أبوه «جب» إله الأرض وأمه «نوت» إلهة السماء. وقد خلف والده ملكًا على مصر، وكان حكمه متوجًا بالفلاح ومظفرًا في الحرب، وقد قتله غيلة أخوه «ست» وألقى بجثته في الماء.

فبحثت عنها أخته وزوجه «إزيس» مدة طويلة، وبعد أن عثرت عليها في النهاية وأحضرتها إلى الأرض روحت عليها؛ فعاد «أوزير» إلى الحياة نوعًا ما. ثم اجتمعت به؛ فحملت منه ولدًا هو «حور»، الذي ربته في مكان خفي في مناقع الدلتا؛ ليفلت من اضطهاد

«ست» الذي طعن في شرعية ولادته ... ولكن الآلهة حكموا في صالحه، وأقروا له بملك والده. ومنذ ذلك الحين حكم «أوزير» في العالم السفلي بوصفه ملك الأموات، وكانت له عدة أضرحة على الأرض أهمها: «بوصير» في الدلتا، والعرابة المدفونة (البلينا) في الوجه القبلي.

(٢-١) أنشودة صغرى «لأوزير»[٤]

الحمد لك يا «أوزير» يا ابن «نوت»! يا رب القرنين، صاحب التاج «آتف» الرفيع. والذي أُعطي التاج والابتهاج أمام تاسوع الآلهة.

وهو الذي خلق «آتوم» خوفه في قلوب الناس، والآلهة المبجلين والأموات.

ومن أُعطي روحه في «منديس»،[٥] والخوف الذي يبعثه في «إهناس المدينة».

والذي أسندت إليه السيادة في «عين شمس»، وصاحب الصور العظيمة في «بوصير»، ورب الخوف في المكانين، والعظيم الفزع في «رستاو»،[٦] ورب الفزع في «إهناس المدينة»، والسيد القوي في «تاتننت» (منف).

والمحبوب كثيرًا على الأرض، وصاحب الذكرى الحسنة في القصر المقدس، والعظيم الطلعة في «العرابة».

ومن كان محقًّا أمام التاسوع قاطبة، والذي من أجله ذبحت الذبائح في القاعة العظمى التي في «حرور».[٧]

ومن يرتعد منه أصحاب القوى العظمى، ومن يقوم وقوفًا أمامه العظماء الذين على بسطهم، ومن بث الإله «شو» الخوف الذي يبعثه، ومن أوجدت الإلهة «تفنوت» قوته.

[٤] جمع المؤلف كل الأناشيد الخاصة بـ «أوزير» و«مين» ودرسها في كتابه: Les Hymnes Religieux du Moyen Empire, p. 5 ff.

[٥] كان «أوزير» يعبد في «منديس» (تل الربع الحالي) في صورة كبش يمثل روحه.

[٦] هي جبانة الإله «سوكار» في الجيزة، ويطلق الاسم عادة على الجبانة.

[٧] اسم عاصمة المقاطعة السادسة عشرة من الوجه القبلي بالقرب من المنيا.

ومن يأتي إليه محرابا الوجه القبلي والبحري في خضوع؛ لعظم الخوف منه ولشدة بأسه.

هذا هو «أوزير» بن «نوت»، ملك الآلهة المسيطر في السماء، وحاكم الأحياء (الأموات).

ومَنْ آلافُ الناس يُثنُون عليه في «خرعحا» بابليون (وهي مصر عتيقة)، ومَن يهلِّل له في «عين شمس»، ورب أنصبة قطع اللحم المختارة في البيوتات العالية.[٨]

ومن ذبحت له الذبائح في «منف»، ومن أقيم له عيد اليوم السادس من الشهر وعيد اليوم السابع منه.

(٢-٢) أنشودة كبرى «لأوزير»

يرجع تاريخ هذه الأنشودة إلى النصف الأول من الأسرة الثامنة عشرة، وهي تعتبر بحق أهم متن يكشف لنا عن نواحٍ عدة في أسطورة «أوزير».

حقًّا قد وجدنا مجموعة المذاهب الدينية العظيمة في «متون الأهرام» في الكتابات التي على توابيت الدولة الوسطى و«كتاب الموتى»، وفي «أوراق البردي» الخاصة بالشعائر الدينية، وكلها تحتوي على إشارات وتلميحات للإله أوزير وخرافته، غير أننا في كل هذه المتون الضخمة لم نجد عرضًا لقصة «أوزير» مثل الذي وصفه أمامنا كاتب هذه اللوحة.

ومع أنه لم يقص في بياناته الأدوار التي مرَّ بها هذا الإله، فإن العرض الذي بسطه أمامنا يجعلنا لأول مرة نفهم بعض الشيء قصة هذا الإله المحزنة. ولعل الاقتصاد في التعبير وحذف بعض الحوادث التي نلحظها في القصة التي رويت في هذه الأنشودة كان مقصودًا. وأعني أن الذي وصل إلينا فعلًا مدونًا كان في نظر الكهنة ما يجب أن يعرفه عامة الشعب عن مأساة هذا الإله الغامض. أما ما خفي فكان سرًّا موقوفًا على الكهنة. فإذا صح ذلك كان كتَّاب اليونان صادقين في قولهم إن المصريين كانوا يحتفظون بأسرارهم الدينية، وبخاصة مأساة الإله «أوزير».

[٨] اسم مكان له علاقة ببلدة عين شمس، والظاهر أنه مكان في مقاطعة عين شمس، وربما كان المكان الذي يقدم فيه القربان وتعمل الاحتفالات.

الأنشودة[٩]

الحمد لك يا أوزير! أنت يا رب الأبدية، وملك الآلهة! أنت يا صاحب الأسماء المتعددة، والسامي في مظاهره، وصاحب الصور الباطنة في المعابد.[١٠]

إنه هو صاحب الروح (الكا) النبيلة في بوصير والمؤن الغزيرة في «سخم»،[١١] رب الابتهالات في مقاطعة بوصير،[١٢] وصاحب الطعام الوفير في «هليوبوليس».[١٣]

والسيد الذي يذكره الناس في «قاعة العدالتين» … والروح الخفية لرب «كررت»،[١٤] والرفيع في الجدار الأبيض،[١٥] وروح «رع» وجسمه نفسه.[١٦]

والذي يستريح في «أهناس المدينة»، والذي ارتفعت من أجله صيحات الفرح الجميلة في شجرة «نعرت» التي وجدت لترفع روحه.[١٧]

رب القصر العظيم في «الأشمونين»، والعظيم الروعة في «ساشحتب»،[١٨] رب الأبدية الذي يسكن في العرابة، ومن كرسيه بعيد في «تاجسر»،[١٩] ولكن اسمه مخلد في أفواه الناس،[٢٠] وهو الذخيرة والطعام على رأس التاسوع،[٢١] والروح الكاملة بين الأرواح (أي حاكم المتوفين).

---

[٩] على لوح قبر من الأسرة الثامنة عشرة، وهي الآن في باريس، وأخيرًا درس هذه اللوحة الأستاذ «موريه» (راجع B.I.F.O. Tome XXX. p. 725 ff).

[١٠] التمثيل الروائي لحوادث «أوزير».

[١١] (ليتوبوليس): أوسيم الحالية.

[١٢] المقاطعة التاسعة.

[١٣] أي إن الأعياد تقام له في كل مكان، وتقدم له القرابين.

[١٤] جبانة أسيوط.

[١٥] «منف».

[١٦] تركيب لاهوتي يقصد منه علاقة «أوزير» بآلهة أخرى.

[١٧] هذا البيت وما بعده يتحدثان عن أسطورة لا علم لنا بها.

[١٨] «شطب» الحالية.

[١٩] جبانة العرابة.

[٢٠] أي حكمها.

[٢١] أي إن الآلهة مدينون له بأودهم.

ومن منحه «نون» ماءه، ومن يصعد له نسيم الشمال حتى الجنوب؛ لأن السماء تخلق الهواء لأنفه لينشرح قلبه، والنباتات تنمو حسب رغبته، والحقول توجد له الطعام.[٢٢]

والقبة الزرقاء ونجومها تُصغي إليه، والأبواب العظيمة تفتح له. والناس تهلِّل فرحًا به في السماء الجنوبية، ويعبده الخلق في السماء الشمالية.[٢٣]

ومن النجوم الثابتة[٢٤] تحت سلطانه، والكواكب السيارة أماكن سكنه.

وقد رفعت إليه القرابين بأمر «جب»،[٢٥] وتاسوع الآلهة يعبدونه، ومن في العالم السفلي يقبلون الأرض بين يديه، ومن في الجبانة ينحنون إجلالًا له، والأجسام المحنطة تهلل فرحًا حينما يشاهدونه، ومن هم هنالك[٢٦] في خوف منه، والأرضان المتحدتان تقدمان له الثناء عند اقتراب جلالته؛ لأنه النبيل والمبجل على رأس المبجلين، وصاحب المرتبة الخالدة والحكم الثابت، الواحد القوي الحسن بين آلهة التاسوع، ذو الوجه الشفيق، الذي يحب من ينظر إليه، ومن يبث خوفه في كل الأراضي لأجل أن يذكروا اسمه[٢٧] على كل ما يقدمونه له. وهو السيد الذي يذكر في السماء وعلى الأرض، والذي ترفع له صيحات الفرح الكثيرة في عيد «واج»،[٢٨] ومن تبتهج به الأرضان معًا، وهو أعظم رئيس بين إخوانه، وأسن تاسوع الآلهة،[٢٩] وهو الذي أسَّس العدالة على كلا شاطئي النهر، ووضع الابن في مكان أبيه،[٣٠] الممدوح من والده «جب»، والمحبوب من أمه «نوت».

العظيم البأس عندما يقهر الخصم، والقوي الساعد عندما يذبح عدوه. وهو الذي يبث خوفه في أعدائه، والذي يصل إلى حدود من يدبرون له السوء، ثابت الجنان عندما يطأ العدوَّ بقدمه، وارث «جب» في ملك الأرضين؛ لأنه [جب] رأى فضائله ووثق فيه

[٢٢] أي طعام الحقول.

[٢٣] إشارة إلى قيامة «أوزير» وصعوده.

[٢٤] النجوم القطبية التي لا تغرب.

[٢٥] «جب» إله الأرض يمده بالطعام.

[٢٦] تعبير عادي عن الموتى.

[٢٧] ربما يشير إلى الأعمال التي تعزوها الأسطورة إليه.

[٢٨] عيد الخمر والحصاد.

[٢٩] لم يكن أسن تسعة الآلهة، بل هذا مبالغة شعرية.

[٣٠] كما يفعل ملك طيب.

ليقود الأرضين إلى الفَلَاح. ووضع هذه الأرض في يده، وكذلك ماءها، وهواءها، ونباتها، وماشيتها. وكل ما يطير، وكل ما يرفرف بجناحه، وديدانها، وحيوانها الضاري، قد صار إلى ابن «نوت»، والأرضان كانتا مرتاحتين لذلك.

والظاهر على عرش والده مثل «رع» حينما يشرق في الأفق؛ ليمنح من كان في الظلمة النور، ومن غمر بالنور الأرضين مثل الشمس عند انبثاق النهار.

تاجه يشق السماء ويؤاخي النجوم.[٣١] وهو قائد كل إله، والبارع في القيادة، والذي يثني عليه تاسوع الآلهة الأعظم ويحبه التاسوع الأصغر.

أخته المقدسة قد حمته، وهي التي أقصت العدو، ومنعت عنه أعمال الشر بالتعاويذ التي «نطق بها» فمها،[٣٢] وهي صاحبة اللسان الحاذق، والتي لا تخرج ألفاظها عبثًا، والماهرة في القيادة.

«إزيس» فاعلة الخير التي حمت أخاها، والتي بحثت عنه من غير ملل، والتي اخترقت هذه الأرض حزينة، ولم تذق طعم الراحة حتى عثرت عليه.

وهي التي أمدته بالظل بريشها، وبأجنحتها أوجدت الهواء. وهي التي صاحت عاليًا من الفرح، وجاءت بأخيها إلى الأرض.

وهي التي أنعشت ما كان هامدًا في الواحد صاحب القلب المتعب، والتي قد أخذت نطفته، وولدت له وارثًا. والتي أرضعت الطفل في عزلة في مكان لم يكن معروفًا «لأحد». وهي التي أحضرته إلى قاعة «جب» حينما اشتد ساعده.

وقد ابتهج التاسوع بذلك:

تعال تعال يا «حور» بن «أوزير».

يا ثابت القلب ويا منتصر!

يا ابن «إزيس» ووارث «أوزير»!

واجتمعت من أجله محكمة العدالة التي احتشد فيها التاسوع ورب العالمين نفسه وأرباب الحق، وهم الذين ولوا ظهورهم للباطل.

---

[٣١] كان تاجه عاليًا جدًّا.

[٣٢] تعاويذها السحرية.

وقد جلسوا في قاعة «جب»؛ ليعطوا المنصب الملكي صاحبه، والمملكة من يجب أن تُسلم إليه. وقد وجدوا أن كلمة «حور» كانت كلمة صدق فأعطوه وظيفة والده، فخرج وهو متوج بأمر «جب»، وتسلم سيادة شاطئ النهر، وبقي التاج على رأسه في أمان.

وقد أصبحت الأرض ملكًا له، والسماء والأرض تحت سلطانه، وسلم إليه أهل مصر[٣٣] سكان الوجه البحري، وسكان الوجه القبلي، وسكان «هليوبوليس»، وأهل الشمال،[٣٤] وما يحيط به قرص الشمس خاضع لقوانينه، وكذلك ريح الشمال والنهر والفيضان وشجرة الحياة، وكل النباتات، وإله الغلال «نبري» يعطي كل خضرة، والأرزاق «التي تنبتها» الأرض.

وهو الذي أحضر الرخاء ووضعه في كل الأراضي، وكل الناس سعداء وقلوبهم مبتهجة وأفئدتهم مسرورة، وكل القوم فرحون، وكل الناس يتعبدون لطيبته.

ما أحلى حبه عندنا! إن طيبته تحيط بالقلوب وحبه عظيم[٣٥] في كل الصدور.

فقد سلموا لابن «إزيس» عدوه … وقضى على عسفه، والشر قد انصب على العواء، وسوء المصير قد حاق بمن كان يعمل للعسف، وإن ابن «إزيس» قد انتقم لوالده، وقد صار اسمه نبيلًا وساميًا. وقد أخذت القوة مكانها، واستقر الفلاح بفضل قوانينه، وصارت الطرق حرة والشوارع مفتوحة.[٣٦]

ما أكثر ارتياح الأرضين! فالشر قد اختفى والخبث قد ولَّى، والأرض أصبحت سعيدة تحت ربها، والحق ثبت لربه، ووُلِّي الظهر للباطن.

ليت قلبك يكون فرحًا يا «وننفر»![٣٧] فإن ابن «إزيس» قد تسلَّم تاجك، وقد أُعطي وظيفة والده في قاعة «جب». و«رع» يتكلم، و«تحوت» يكتب،[٣٨] والمحكمة تؤيد ذلك. وهذا ما أمر به والدك «جب» لك: القيادة،[٣٩] وقد عمل حسبما قاله.

---

[٣٣] «رخيت»: هم سكان الوجه البحري، و«بعيت»: هم سكان الوجه القبلي، و«حممت» سكان هليوبوليس.

[٣٤] أهل البحر الأبيض المتوسط.

[٣٥] كما يلي من أقوال الناس الذين فرحوا بتولية «حور».

[٣٦] ساد الأمن كل البلاد.

[٣٧] اسم لأوزير في عالم الآخرة.

[٣٨] كاتب الآلهة.

[٣٩] المعنى غامض.

(٣) أناشيد دينية[٤٠]

(٣-١) [إلى «مين-حور»]

إني أعبد «مين»، وأمتدح «حور» الرافع ساعده.

الثناء لك يا «مين» في طلعاته! أنت يا صاحب الريشتين الساميتين؛ يا ابن «أوزير»، ومَنْ وضعته إزيس المقدسة، العظيم في معبد «سنوت» (معبد في إخميم)، وصاحب السلطان في «إبو» (إخميم)، أنت يا قفطي! يا «حور» الشجاع، يا رب القوة الذي يفرض الصمت على الأقوياء وملك كل الآلهة! الكثير العطور حينما ينزل من بلاد «ماتوي» القوي في «نوبيا» والونتني (إقليم بالقرب من بلاد «تنت» بالقرب من بلاد «بنت»).

(٣-٢) أنشودة إلى «مين-آمون»[٤١]

(وهي رواية أخرى من أنشودة «آمون-رع» العظمى).

هذه الأنشودة وجدت منقوشة على قاعدة تمثال عثر عليه في الدير البحري، وقد برهنت في كتابي «الأناشيد الدينية في عهد الدولة الوسطى» على أنها رواية قديمة لأنشودة «آمون-رع» العظمى المكتوبة على بردية بولاق. ويرجع عهدها إلى عصر الأسرة السابعة عشرة أو باكورة الدولة الحديثة. وبداية أنشودتنا تقابل نهاية اللوحة الأولى من ورقة بولاق.

وقد نجد بعض الاختلاف في الرواية في كل من الأنشودتين، غير أن وجه التشابه بينهما يكاد يكون تامًّا، وبخاصة في الكلمات القليلة التي بقيت لنا من رواية متن المتحف البريطاني، فنجد أن الجملة الأخيرة تبين لنا السبب في إنشاء هذه الأناشيد: وهو أن المدائح التي توجه للإله من عابديه تجعله يستجيب دعاءهم إذا دعوا عند الحاجة الماسة.

وفي هذه الجملة الأخيرة من الأنشودتين نجد تعابير قد ظهرت في الأناشيد التي ألفها «إخناتون» لربه «آتون» في تل العمارنة: «آتوم خالق الإنسانية والذي يميز أخلاقهم، وبارئ الحياة، والذي فصل الألوان الواحد عن الآخر.»

---

[٤٠] راجع: Les Hymnes Religieux du Moyen Empire, p. 140 ff.

[٤١] راجع: Les Hymnes Religieux du Moyen Empire, p. 157 ff. Erman, The Literature of the Ancrint Egyptians, p. 282 ff. & Urkunden Zur Religion des Alten Agypten, pp. 4.

ففي هذه العبارات نجد ما يقابلها في أنشودة «إخناتون»، ويعتبرها العلماء تجديدًا لم يعرف قبل عهد هذا الملك الزائغ. فإذا كانت أنشودة «مين آمون» التي عثرنا عليها، وهي كما قلنا رواية أخرى لأنشودة «آمون» العظمى، ترجع إلى عهد الأسرة السابعة عشرة، فإن فكرة إدخال «إخناتون» التوحيد العالمي لم تكن وليدة فكره هو، بل كانت موجودة من قبله، غير أنه وضعها في صورة بارزة جلية.

وقد تكلم الأستاذ «إرمان» ببعض التفصيل على أنشودة «آمون رع» بما يتفق مع ما قررناه هنا؛ إذ قال: «إن قطعًا فردية في هذه الأنشودة تذكرنا حقيقة بالأناشيد التي نشأت في هذا العصر، وبخاصة أنشودة الشمس التي ألفها «إخناتون» بما تعبر عنه من التمتع بالطبيعة وحرارة الشعور الإنساني. على أنه ليست هناك حجة قائمة ضد هذه الفكرة؛ لأن أنشودتنا قد ألفت باللغة القديمة، وكانت لا تزال لغة الأدب في عصر الأسرة الثامنة عشرة، وهو العصر الذي كتبت فيه ورقة البردي التي نحن بصددها الآن. غير أن الموضوع ليس من السهولة التي نتصورها؛ إذ الواقع أن الأنشودة على العكس من ذلك مكونة من مادة قديمة، يدل على ذلك ألقاب الإله وصفاته المذكورة هنا بالتطويل؛ وما ذلك إلا مظهر واضح للطريقة القديمة العقيمة التي كان يكتب بها المديح للآلهة.

على أن كل أنواع المميزات الأخرى التي تظهر بنفس الألفاظ تقريبًا في الأناشيد الدينية القديمة توجد كذلك في أنشودتنا، فإذا قابلت مثلًا أناشيد الشمس وأنشودة «مين حور» ظهر لك أن الأناشيد لهذين الإلهين — وهما اللذان يكوِّنان معًا إلهًا واحدًا هو «آمون رع» — كأنها قد مزجت ببعضها ثم أضيف إليها بعض أشياء حديثة؛ لتتفق مع ذوق العصر، والطريقة التي ألفت بها الأنشودة قد جعلتها غير مرتبة بالمرة في إنشائها. وقد نبعد كثيرًا عن موضوعنا إذا تكلمنا بإسهاب عن التفاصيل الخاصة بالعبادة التي وردت بكثرة في هذه الأنشودة. وزيادة على ذلك فإن موضوع التيجان والألقاب الخاصة بالإله أمر لا يهمنا قط؛ إذ لسنا بكهنة مصريين. وعلى أية حال لا بد لي من الكلام باختصار عن هذا الإله المركب.

لم يكن «آمون» — إله طيبة — في الأصل إلا صورة أخرى من الإله «مين» الذي كان يعبد في بلدة «قفط» التي لا تبعد عن «طيبة» كثيرًا، وهو كغيره من الآلهة قد يوحد مع إله الشمس؛ لذلك أصبح يدعى «آمون رع»، وفي خلال الأسرة الثامنة عشرة حينما أصبحت مدينته عاصمة الملك كان احترامه عظيمًا، وأصبح أعظم الآلهة شأنًا. وإذا نظرنا إلى الموضوع من وجهة أخرى رأينا أن اختلاط «آمون رع» قد سبب له ضررًا؛ لأنه لم يبق

له شيء كثير من طبيعته الأصلية. أما بصفته «مين» فإنه لا يزال رب الممالك الشرقية، وبوجه عام فإن «آمون رع» في الحقيقة ليس إلا إله الشمس القديم القوي «رع حور أختي» «آتوم» و«خبرو»، فكان مثله يسيح على الأقيانوس السماوي، وكذلك يحارب مثله الثعبان «أبوبي». وكل ما كان يملكه «رع» من محاريب وسفن وأسماء وتيجان أصبحت ملكًا له، وقد خلق مثل «رع» آلهة وأناسي. كما يزود كل حي. وقد أكَّد بنوع خاص على هذه النقطة الأخيرة وعلى شفقة الإله وطيبته في الأنشودة، كما هو الحال في القصائد الأخرى التي من عهد الدولة الحديثة» (انتهى كلام الأستاذ أرمان).[٤٢]

(٣-٣) متن الأنشودة

«آمون رع»

المقطوعة الأولى: الحمد لك يا «آمون رع» رب «الكرنك» الذي يسيطر على «طيبة»! ثور أمه، والأول في حقله.[٤٣]

واسع الخطا، والأول في مصر العليا، رب أرض «الماتوي»[٤٤] وأمير «بنت».

أكبر الأجسام السماوية، وأسن من في الأرض، رب الكائنات، الذي يسكن في كل شيء.

والوحيد في طبيعته ... بين الآلهة، وثور تسعة الآلهة الطيب،[٤٥] رئيس كل الآلهة.

رب الصدق، ووالد الآلهة، الذي خلق بني الإنسان، وسوَّى الحيوان.

رب كل الكائنات، الذي يخلق شجرة الفاكهة، والذي من عينه خرجت الأعشاب التي تزود الماشية.

وهو الصورة الجميلة التي سوَّاها «بتاح»،[٤٦] والشاب الجميل المحبوب الذي تُثني عليه الآلهة.

---

[٤٢] راجع: Erman, The Literature of the Ancient Egyptians p. 238.

[٤٣] الشمس زوج إلهة السماء، وفي الوقت نفسه ابنها بوصفه شمس اليوم التالي، وهو كثور يسيطر على الحقل حيث يوجد المرعى، وعلى ذلك فهو يسيطر كذلك على السماء كأكبر جسم فيها.

[٤٤] «الماتوي»: قوم من بلاد النوبة، أما «بنت» فهي بلد الروائح العطرية.

[٤٥] أي الزعيم، وبطل الآلهة الكبيرة.

[٤٦] «بتاح» إله الحرف، قد منح «آمون» صورته؛ ولذلك يسمى «بتاح جميل الوجه».

وهو الذي خلق من (هم أسفل ومن هم أعلى).[٤٧]

والذي يضيء الأرضين، وهو الذي يخترق القبة الزرقاء في سلام، ملك الوجه القبلي والبحري، «رع» المنتصر.[٤٨]

رئيس رؤساء الأرضين، عظيم القوة، الرئيس الذي يبعث على الاحترام، والرئيس الذي برأ الأرض قاطبة.

والذي يحسب الخطط أكثر من أي إله آخر، ومن يبتهج الآلهة بجماله، وهو الذي يقدَّم له الثناء في «البيت العظيم»، والذي ظهر في «بيت النار»[٤٩] (أو التقديس).

ومن يحب الآلهة شذاه حينما يأتي من بلاد «بنت»، الأمير العظيم الشذي، حينما ينزل من بلاد «ماتو»[٥٠] الحسن الوجه حينما يأتي من أرض الإله (بلاد بنت).

ومن يسجد عند قدميه الآلهة حينما يعرفون أن جلالته هو سيدهم، وهو رب الخوف، العظيم الإرادة، القوي الطلعة، النضر القرابين، وخالق الطعام عندما تهلل لك الناس.

يا خالق الآلهة، ورافع السموات، وباسط الأرض.

المقطوعة الثانية: أنت يا من استيقظ معًا! يا «مين آمون»، يا رب الأزلية وخالق الأبدية! ورب المديح الذي يسيطر على تاسوع الآلهة.

صاحب الذيل المستعار،[٥١] الحسن الوجه، رب التاج «وررت» (أي العظيم)، طويل الريشتين، ومن له شريط جميل وتاج أبيض عالٍ، ومن على جبينه الصل «محنت» وثعبانا «بوتو»، ومن شعره ذكي العطر، ومن يجعل التاج المزدوج، ولباس الرأس،

---

[٤٧] أي الرجال والنجوم.

[٤٨] تنصرف الإشارة هنا إلى الملك الراحل بوصفه إلى الشمس «رع»، يغيب في الغرب ويحيا ثانية في الشرق.

[٤٩] «البيت العظيم»: اسم محراب يرجع تاريخه إلى عصر ما قبل التاريخ خاص بالوجه القبلي، ومكانه «هيراكنيوليس» (الكاب الحالية). أما «بيت النار» فهو كذلك اسم محراب الوجه البحري، ومكانه «بوتو»؛ أي «أبطو» الحالية القريبة من «دسوق». ويحتمل أن هذه الجملة تشير إلى ملك، وقد استولى على البلدين بعد أن انتصر على أعدائه راجع (Les Hymnes, Religieux Du Moyen Empire p. 166).

[٥٠] إن الإله «مين» الذي يقع محرابه في «قفط» التي تخرج منها الطرق المؤدية إلى أصقاع الصحراء الشرقية، كان يعتبر حامي هذه الطرق؛ فكان هو الذي يجلب العطور.

[٥١] الذي يشاهد مدلًّى من حزام الملك وما يليه يصف تاج الإله مزينًا بالقرون والريش والتيجان والثعابين.

والتاج الأزرق قوية، الحسن الوجه الذي يتسلم التاج «آتف»، ومن يحبه تاج الوجه القبلي وتاج الوجه البحري، رب التاج المزدوج الذي يتسلَّم الصولجان «آمس». رب جعبة الوثائق ومالك السوط «نخخ».

الأمير الجميل الذي يظهر بالتاج الأبيض، رب الأشعة، خالق النور، الذي يقدم له الآلهة الثناء، والذي يمد يده (أشعة الشمس) لمن يحبه، ومن يحرق أعداءه بالنار، ومن عينُه[٥٢] تقهر الثائرين، وترشق حربتها في من ابتلع المحيط السماوي، وتجعل الثعبان (نيك)[٥٣] يلفظ ما ابتلعه.

الحمد لك يا «رع»! يا رب إلهة الصدق (ماعت) يا من مقصورته خفية، يا رب الآلهة.

يا أيها الإله «خبر»[٥٤] في سفينته، والذي يلفظ الكلام، وبه يخلق الإله، أنت يا «آتوم» خالق الإنسانية ومميز أخلاقهم، وبارئ الحياة، والذي فصل الألوان الواحد عن الآخر.[٥٥]

وسامع تضرعات من في السجن، الشفيق القلب عندما يناديه إنسان.

ومن ينجي الخائف من الظالم، والقاضي بين التعس والقوي.

رب العظمة، ومن فمه السلطة، ومن يأتي النيل الحلو حبًّا فيه، والمحبوب كثيرًا، وعندما يأتي تحيا الناس.

هو الذي يجعل كل العيون تفتح ... وكرمه يخلق النور. الآلهة يبتهجون بجماله وقلوبهم تحيا حينما يشاهدونه.

المقطوعة الثالثة: إيه يا «رع» المبجل في الكرنك، ومن يظهر عظيمًا في بيت «البِنْبِن»! يا صاحب «عين شمس»، يا رب اليوم التاسع من الشهر، ومن يحتفل الناس إكرامًا له باليوم السادس واليوم السابع «من الشهر».

---

[٥٢] عين الشمس كأنها إلهة الحرب.

[٥٣] ثعبان (نيك) صورة من الثعبان «أبوبي» الذي يشرب المحيط السماوي؛ حتى لا تستطيع سفينة الشمس أن تسبح عليه.

[٥٤] «خبر» هو الشمس في الصباح.

[٥٥] هي الفكرة التي تكررت بوضوح في نشيد العمارنة، حتى البرابرة هم أبناء الإله الذي يعولهم.

أيها الملك، رب كل الآلهة، والصقر في وسط الأفق، سيِّد بني الإنسان … اسمه مخفي عن أولاده. باسمه آمون.[٥٦]

الحمد لك، يا حسن الحظ … يا رب السرور القوي في طلعته، رب التاج، السامي الريش، ذا الإكليل الجميل، والتاج الأبيض الطويل.

الآلهة يعشقون التأمل فيك، حينما يكون التاج المزدوج على جبهتك.

حبك منتشر في كل الأرضين، وأشعتك تضيء في العيون.

إنها نفحة للإنسانية عندما تشرق، والوحوش تتباطأ حينما تضيء.[٥٧]

إنك محبوب في السماء الجنوبية، ولطيف في السماء الشمالية،[٥٨] جمالك يأسر القلوب، وحبك يجعل الأذرع متباطئة، وشكلك الجميل يجعل الأيدي ضعيفة، والقلب ينسى حينما ينظر الإنسان إليك.

إنك أنت الواحد الأحد الذي خلق كل الكائنات، وإنك الواحد الأحد الذي صنع كل ما يوجد. الناس خلقوا (خرجوا) من عينه، ومن فمه أتت الآلهة إلى الوجود.[٥٩]

بارئ الكلأ للماشية، وشجر الفاكهة للإنسان. خالق ما يعيش عليه السمك في النهر والطيور في القبة الزرقاء، مانح النفس من في البيضة ومغذي ابن الدودة.

صانع ما يحيا به النمل، والدود والذباب أيضًا. صانع ما تحتاج إليه الفيران في أجحارها، ومغذي الطيور على كل شجرة.

الحمد لك يا صانع كل هذا، الواحد الأحد فحسب، والممتاز بالأيدي العديدة. الذي يقضي الليل ساهرًا باحثًا عن أحسن الأشياء لماشيته[٦٠] حينما يكون كل الناس نيامًا.

يا «آمون» الذي يسكن في جميع الأشياء! يا «أتوم»! يا «حارأختي»!

احترام لك في كل ما يلفظون به، ابتهالًا لك لأنك تتعب نفسك معنا!

---

[٥٦] يقصد هنا تورية؛ لأن «آمون» يمكن أن تؤدي معنى «الواحد الحفي».

[٥٧] هنا وفي المقطوعة التي تليها يظهر أن التعبير «تصبح متباطئة» يقصد به معنًى حسنًا.

[٥٨] أي للآلهة التي تسكن هناك.

[٥٩] على حسب الأسطورة: خلقت الناس من دموع إله الشمس، والإلهتان «شو» و«تفنوت» من عطسته وتفلته.

[٦٠] هو راع، حتى في الليل يبحث عن مكان فيه أكل لماشيته التي لا بد أن تكون للإله لأجل أن يخلق تلك الأشياء الكثيرة للناس.

وخشوع لك لأنك خلقتنا، وكل وحش يقول (؟) الثناء عليك. وكل قفر ارتفاعه السماء وعرضه الأرض وعمقه البحر يقول: ابتهالًا بك.

الآلهة يخشعون طوعًا لجلالتك، ويتمدحون بقوة خالقهم، ويفرحون حينما يقترب منهم خالقهم. وهم يقولون لك: مرحبًا في سلام.

يا والد آباء كل الآلهة، يا من رفعت السموات، وبسطت الأرض، وصنعت كل كائن، وخالق كل ما يوجد.

يا أيها الملك، رئيس الآلهة! إنَّا نحترم قوتك لأنك خلقتنا. إننا نصيح فرحًا بك لأنك سويتنا. إنَّا نقدم لك الحمد لأنك أجهدت نفسك معنا.

الحمد لك يا خالق كل كائن، يا رب الصدق[٦١] ووالد الآلهة، بارئ الإنسان، وخالق الحيوان، رب الحب وموجد زاد وحوش الصحراء.

يا آمون! أيها الثور ذو المحيا الجميل، العزيز في الكرنك، وعظيم الطلعة في بيت «البنبن» المتوج ثانية في عين شمس! والذي قد حكم بين الاثنين[٦٢] في القاعة العظمى، ورئيس التاسوع الأعظم.

الواحد الأحد الذي لا غيره، المنقطع النظير، المتربع في «طيبة» و«الهليوبوليتي» وأول تاسوعه، والذي يعيش يوميًّا على الصدق.[٦٣]

يا ساكن الأفق ويا «حور» الشرق![٦٤] والصحراء تخلق له (تخرج له) الفضة والذهب واللازورد الحقيقي حبًّا فيه، وكذلك العطر والبخور المخلوطين من بلاد «ماتوي» والعطر الجديد لأنفك، يا حسن الوجه حينما يأتي من بلاد «الماتوي»!

يا «آمون رع» يا رب الكرنك المتربع في طيبة، الهليوبوليتي المترئس في حريمه (؟)!

المقطوعة الرابعة: أنت أيها الملك الأحد ... بين الآلهة، المتعددة أسماؤه التي لا يُعرف لها عدد، المشرق في الأفق الشرقي والغائب في الأفق الغربي، المولود مبكرًا كل صباح، القاهر أعداءه كل يوم.

---

[٦١] في جهة أخرى هذه هي صيغة بتاح إله الخلق.

[٦٢] «حور» و«ست».

[٦٣] وهذا هو مبدأ حياته.

[٦٤] ما يتبعه ينطبق عليه، راعي الصحراء الشرقية والبلاد التي تؤدي إليها طرقها.

الإله «تحوت» يرفع عينه[٦٥] ويبهجه بسموه، والآلهة تتمتع بجماله، والقردة «هتت» تهلل بمديحه.[٦٦]

رب سفينة وسفينة الصباح[٦٧] اللتين تسبحان في «نون» من أجلك في سلام.

بحارتك تفرح حينما يرون كيف هزم عدوك،[٦٨] وكيف قطعت أوصاله بالمدية، وقد التهمته النار وعذبت روحه أكثر من جسمه.

وهذا المارد قد قضى على ذهابه، والآلهة تصيح فرحًا، وبحارة «رع» مرتاحة «من أجل ذلك».

إن «عين شمس» منشرحة؛ لأن عدو «آتوم» هزم، و«طيبة» مسرورة، و«عين شمس» مبتهجة لذلك أيضًا؛ و«سيدة الحياة»[٦٩] مرحة؛ لأن عدو سيدها قد هزم. وآلهة «بابليون»[٧٠] في ابتهاج، وآلهة «ليتوبوليس» يقبلون الأرض حينما يرونه. وإنه قوي في سلطانه وأعظم الآلهة بطشًا، الواحد العادل (؟) رب طيبة. باسمك يا من خلقت العدل (أو الحق).

يا رب الزاد، وثور الأرزاق، باسمك هذا «ثور أمه».

خالق جميع الناس الكائنين وبارئ كل كائن، باسمك «آتون خبر» يا أيها الصقر العظيم الذي يجعل الجسم مبتهجًا![٧١] الحسن الوجه، والمُدخِل الفرح على الصدر، ذو الشكل اللطيف والريش السامي … الصلان على جبهته.

ومن تعشش قلوب الناس حوله، والذي أذن لبني الإنسان أن يخرجوا منه، ومن يسرُّ الأرضين بطلعته.

الحمد لك يا «آمون رع» يا رب «الكرنك» الذي تحب مدينته إشراقه.

---

[٦٥] المعنى غامض.

[٦٦] القردة التي تحيي الشمس عند شروقها، وكذلك عند غروبها.

[٦٧] سفينتا إله الشمس. أما «نون» فهو المحيط السماوي.

[٦٨] الثعبان «أبوبي» عدو الشمس.

[٦٩] ثعبان الشمس.

[٧٠] مدينتان قريبتان من القاهرة الحديثة (مصر عتيقة وأوسيم).

[٧١] أشعته تدفئ الجسم.

(٤) أنشودة النيل

كان النيل يعدُّ إلهًا عند قدماء المصريين، غير أنه يختلف عن الآلهة الأخرى في أنه لم يكن له عبادة منظمة متبعة؛ ولذلك نجد أن هذه الأنشودة في «عبادة النيل» تختلف في تركيبها عن الأناشيد القديمة للآلهة الأخرى، ولا بد أنها أنشئت للاحتفال بالفيضان الذي كان يقام (حسبما جاء في الأنشودة) في وقت كانت فيه مدينة «طيبة» يحكمها حاكم لا فرعون؛ فمن المحتمل إذن أن ذلك قد حدث في أواخر عهد الهكسوس حيث كانت البلاد مقسمة بين الهكسوس والمصريين، ولم تتألَّف منها وحدة تدير شئون البلاد.

(٤-١) المتن

الحمد لك يا أيها النيل الذي ينبع من الأرض، والذي يأتي ليطعم مصر، صاحب الطبيعة الخفية، ظلام في رابعة النهار …

الذي يروي المراعي، والذي خلقه «رع» ليغذِّي كل الماشية.

والذي يعطي الشراب الأماكن المقفرة النائية عن الماء، ونداه هو الذي ينزل من السماء.[٧٢]

محبوب «جب» (إله الأرض)، ومدير إله الغلة، ومن يجعل كل مصانع «بتاح»[٧٣] ناجحة.

رب السمك، والذي يجعل طيور الماء تذهب إلى أعالي النهر[٧٤] دون أن يسقط طائر …

صانع الشعير، وخالق القمح؛ حتى يجعل المعابد تقيم الأعياد.

فإذا تباطأ[٧٥] كتمت الأنوف،[٧٦] وصار كل الناس في فاقة،

وقلت مؤن الآلهة، ومات آلاف الآلاف من الناس.

[٧٢] وبذا كان المطر الذي يروي الصحراء يعد كأنه من النيل.

[٧٣] بتاح الصانع — الذي يسوي كل شيء — لا يمكنه أن يعمل شيئًا بدون النيل.

[٧٤] إلى مصر العليا.

[٧٥] في حالة نقص الفيضان.

[٧٦] أي لن يستطيع الناس أن يتنفسوا ويعيشوا،

وإذا كان شحيحًا (؟) ذُعرت البلاد كلها، والصغار والكبار أصبحوا صفر الأيدي، والناس تتغير حينما يهجم سواه «خنوم».

وحينما يرتفع تبتهج البلاد، وكل فرد في حبور، وكل الفكوك تأخذ في الضحك، وكل سن تنكشف عنه «بالضحك».

وهو الذي يحضر المؤن، وهو الغني في الطعام، وخالق كل شيء حسن.

رب الاحترام، العطر الرائحة، المُهدئ للشر، خالق الكلأ للماشية، ومقدم الذبائح لكل إله …[٧٧]

سواء أكان ذلك في العالم السفلي، أم على الأرض …

وهو الذي يملأ المخازن، ويوسع الجرين الذي يعطي الفقراء الأرزاق.

وهو الذي يجعل الأشجار تنمو على حسب كل رغبة؛ وبذلك لا يحتاج الناس إلى شيء؛ فالسفن تُبْنَى بقوته؛ إذ لا نجارة بالحجر.[٧٨]

(يجوز أن ما يأتي بعد ذلك يشبه النيل بملك خفي لا يجبي ضرائب، ولكن أين هو؟ لا أحد يعرف ذلك. وكل ما هو مفهوم هو):

أناسيك الصغار، وأطفالك يصيحون فرحًا بك، والناس يحبونك ملكًا ثابت القوانين[٧٩] حينما يخرج أمام الوجه القبلي والوجه البحري، والناس يشربون الماء …

ومن كان في حزن أصبح في ابتهاج، وكل قلب قد مُلِئَ غبطة. والإله «سبك» بن الإلهة «نيت»[٨٠] يضحك، والتاسوع الإلهي الذي فيك فاخر.[٨١]

أنت يا من تتقيَّأ معطيًا الحقول الشراب، وجاعلًا الناس أشداء. وهو الذي يجعل واحدًا غنيًّا ويحب الآخر. ولا محاباة عنده، ولم تخلق الحدود من أجله.

أنت أيها النور الآتي من الظلام! أنت يا سمن ماشيته! وإنه واحد قوي يخلق … [كل الباقي مبهم].

---

[٧٧] وذلك لازدياد الماشية.

[٧٨] الخشب نادر في مصر، في حين أن الحجارة متوفرة.

[٧٩] دائمًا في الوقت نفسه.

[٨٠] «سبك» إله على شكل تمساح، وكان في الأصل إله ماء يفرح بالفيضان، وتوجد حتى الآن قرية في المنوفية تسمى سبك الضحاك كان يعبد فيها هذا الإله.

[٨١] المعنى غامض.

[بداية الفقرة التالية مبهمة جدًّا، ومن المحتمل أن الشعر يستمر في الكلام عن ذهاب إلى العمل في الحقل]:

والإنسان يرى الغنى كما يرى المفعم بالهموم (؟)، ويرى الإنسان كل فرد معه آلاته، ولا أحد قد ارتدى ملابسه (؟)،[٨٢] وأولاد الأشراف عارون عن الحلي …

وهو الذي يثبت العدل، ومن يحبه الناس … وإنه لكذب أن نقرنك بالبحر الذي لا يجلب غلة … ولا طائر يحط في الصحراء.

[وبعد ذلك ذكر الذهب وسبائك الفضة التي التي لا تفيد شيئًا]؛ فالناس لا يأكلون اللازورد الحقيقي؛ فالشعير أحسن.

ويأخذ القوم في الضرب لك على العود، والناس يصفقون لك باليد.[٨٣] والشباب والأطفال يصيحون فرحًا بك، وتَفِدُ لك الوفود.[٨٤]

وهو الذي يأتي بالخيرات العظيمة، ويزين الأرض! وهو الذي يجعل السفينة تسعد أمام الناس (؟)، ومن يُنعش القلوب في الذين معهم طفل، ومن يشتهي أن يكون له فوج من كل أنواع الماشية.

وعندما تفيض في مدينة الملك،[٨٥] يبنهج الناس بقائمة مرضية،[٨٦] ويقول الصغير: «أريد أزهار البشنين.» ويقول الـ … المدير: «كل أنواع الخيرات.» ويقول الأطفال: «وكل أنواع الأعشاب.» والأكل يسبب نسيانه،[٨٧] وكل الأشياء الحسنة مبعثرة في السكن …

وعندما يفيض النيل يقرب لك القربان، وتُذبح لك الماشية، ويقام لك تقدمة عظيمة. وتسمن لك الطيور، وتصاد لك الغزلان في الصحراء، وتكافأ بكل طيب، وكذلك تقدم القرابين لكل إله آخر كما يقدم للنيل من بخور وثيران وماشية وطيور (على؟) النار. وقد جعل النيل كهفه (الذي يخرج منه) في «طيبة»، ولن يعرف اسمه بعد في العالم السفلي …[٨٨]

---

[٨٢] تخلع الملابس بسبب العمل الشاق.

[٨٣] كانوا يصفقون باليد أثناء الغناء، وهذه العادة القديمة لا تزال متبعة الآن.

[٨٤] ليرحبوا بك.

[٨٥] عندما يصل الفيضان إلى المقر الملكي.

[٨٦] أي أشياء طيبة.

[٨٧] النيل.

[٨٨] من الآن فصاعدًا سيسكن في «طيبة»، حيث يحتفل به كثيرًا؛ وبذا لن يعرفه موطنه الأصلي.

وأنتم أيها الناس جميعًا، امدحوا تاسوع الآلهة، وقفوا مهابة للقوة التي أظهرها ابنه، رب العالمين؛[٨٩] فهو الذي يجعل شاطئي النهر أخضرين. إنك يانع أيها النيل، إنك يانع. وهو الذي جعل الإنسان يعيش على ماشيته، وجعل ماشيته تعيش على المراعي! إنك يانع، إنك يانع، إيه يا نيل، إنك يانع![٩٠]

(٥) إلى الشمس

كانت العادة في قبور الدولة الحديثة أن توضع مع الموتى أغنيتان، إما على شكل نقوش أو على بردي، فيما يسمى «كتاب الموتى»؛ وفي هاتين الأغنيتين كان يمتدح المتوفى الشمس عند الشروق وعند الغروب؛ لأن جل مناه أن يتمكن من رؤية الشمس في هاتين الحالتين. وليس هناك شك في أن هذه الأغاني المنوعة الصور قديمة، وإن لم يصل إلينا منها مثال إلى الآن من الدولة الوسطى.

(٥-١) إلى الشمس المشرقة[٩١]

الصلاة «لرع» حينما يشرق في أفق السماء الشرقي

الحمد لك يا من يشرق نوره،[٩٢] ويضيء الأرضين حينما يشرق

أنت يا من يمدح كل التاسوع … أنت أيها الشاب الجميل المحبوب الذي عندما يشرق تحيا الناس، والإنسانية تفرح به، وأرواح عين شمس تصيح فرحًا له، وأرواح «بوتو» (إبطو الحالية) وهيراكنبوليس[٩٣] (الكاب الحالية) تمجده، والقردة تعبده.[٩٤]

---

[٨٩] ابن من؟ هل الملك هو موضوع المناقشة أو النيل.

[٩٠] قد تكلم الأستاذ مسبرو بإسهاب عن هذه الأنشودة في كتابه: Maspero Hymne au Nil, Cairo 1912 وكذلك يوجد بعض قطع من بردية لم تنشر بعد في متحف تورين، وهذا بالإضافة إلى ثلاثة من الاستراكا (راجع Peet The Literature of Egypt, Palestine etc. p. 77).

[٩١] Book of The Dead Ch XY A. 11.

[٩٢] المحيط السماوي.

[٩٣] كانت آلهة المدن القديمة — وبخاصة عواصم البلاد — تسمَّى أرواحًا، وكذلك الملوك المتوفون كانوا يسمون أرواحًا بعد موتهم.

[٩٤] كانت القردة تحيي الشمس عند شروقها وكذلك عند غروبها. وقد لوحظ ذلك في أواسط أفريقيا.

الحمد لك! هكذا يقول كل الحيوان الضاري بصوت واحد. صلك يهزم أعداءك،[٩٥] وأنت تبتهج في سفينتك. ونواتيك مرتاحون، وسفينة الصباح تحملك.[٩٦]

إنك تنعم يا رب الآلهة بمن خلقتهم، وهم يثنون عليك، و«نوت» إلهة السماء زرقاء على جانبك،[٩٧] ونون ... لك بأشعته.

امنحني نورًا حتى أشاهد جمالك.

(٥-٢) إلى الشمس الغاربة[٩٨]

الصلاة (لرع حور-أختي) حينما يغيب في أفق السماء الغربي.

الثناء لك يا «رع» حينما تغرب، يا «آتوم» ويا «حور أختي»! أيها الإله المقدس الذي جاء إلى الوجود بنفسه، الإله الأزلي الذي وجد في البدء.

الابتهاج لك يا بارئ الآلهة، الذي رفع السماء لتكون ممرًّا لعينيه،[٩٩] والذي سوَّى الأرض على قدر امتداد شعاعاته؛ حتى يرى كل إنسان الآخر.

إن سفينة الليل في سرور وسفينة الصباح تبتهج، والسفينتان تهللان عاليًا من فرط السرور حينما تسبحان بك في سلام على «نون» ونواتيك سعداء، وصلك قد هزم أعداءك، وقد قضيت على سير «إبوبي».[١٠٠]

أنت جميل يا «رع»، كل يوم وأمك «نوت» تضمك إليها.

أنت تغيب جميلًا وبقلب منشرح في أفق «مانون»،[١٠١] وسكان الغرب المبجلون ينعمون، وأنت تعطي النور هنالك للإله الأعظم «أوزير» حاكم الأبدية.

---

[٩٥] الغيوم التي تهدد الشمس، وكان القوم يتخيلونها في صورة ثعبان.

[٩٦] السفينة التي يستخدمها «رع» نهارًا للسياحة في سماء الدنيا. وله سفينة أخرى يسبح بها ليلًا في العالم السفلي.

[٩٧] آلهة تمثل كأنها محيط أزرق تسبح عليه الشمس.

[٩٨] Book of the Dead Ch XY, B. 11.

[٩٩] الشمس والقمر.

[١٠٠] الثعبان عدو «رع».

[١٠١] جبل خرافي في الغرب تغيب وراءه الشمس، كما أنها تشرق من جبل آخر يسمى «باخو».

وأصحاب الكهوف[١٠٢] في أجحارهم يرفعون أكفهم ويسبِّحون بحمدك، ويوجهون لك كل صلواتهم حينما تشرق عليهم، وأرباب العالم السفلي يصبحون سعداء حينما تفيض بالنور على الغرب، وأعينهم تفتح حينما يشاهدونك، وما أعظم ابتهاج قلوبهم حينما يرونك!

وإنك تسمع شكاوى من هم في أكفانهم؛ فتطرح عنهم آلامهم وتبعد عنهم الشرور، وتَهَب لأنوفهم نفس الحياة، ويمسكون بأمراس مقدمة سفينتك[١٠٣] إلى أفق «مانون».

أنت جميل يا «رع» كل يوم، وأمك «نوت» تضمك إليها.

(٦) [أنشودة إلى الإله تحوت][١٠٤]

عُثِرَ على هذه الأنشودة على لوح طالب كان يتمرَّن على كتابتها من الأسرة الثامنة عشرة، ولكن من المحتمل أنها ترجع في الأصل إلى عصر أقدم:

صلاة يومية إلى «تحوت»

أنتم يا أيها الآلهة الذين في السماء، وأنتم يا أيها الآلهة الذين على الأرض! «وأنتم يا أهل الجنوب، ويا أهل الشمال، ويا أهل الغرب!» ويا أهل الشرق؛ تعالوا وشاهدوا «تحوت» وكيف يضيء في تاجه الذي وضعه له الإلهان[١٠٥] في الأشمونين، حتى يقوم بإدارة بني البشر، ابتهجوا في قاعة «جب»[١٠٦] بما قام به. اعبدوه ومجدوه وقدموا له الثناء؛ فإنه رب الشفقة ومرشد الجموع قاطبة. ويتبع ذلك وَعْدٌ[١٠٧] بأن كل الآلهة والإلهات الذين يمدحونه سيَمُدُّ «تحوت»

---

[١٠٢] أصحاب الكهوف هم الأموات في العالم السفلي. فعندما تمر بهم في سيرها في هذا العالم المظلم يرفعون أكف الضراعة.

[١٠٣] أي في العالم السفلي، حيث لا توجد ريح تدفع قارب الشمس؛ ولذلك يقوم المتوفون بهذا العمل.

[١٠٤] راجع: British Museum 5656. Cf Turajeff. A. Z. XXX 111 p. 120.

[١٠٥] «حور» و«ست»، وهذا يشير إلى خرافة فسَّرناها عند الكلام على قصة «حور» و«ست» (راجع ص١٥٥).

[١٠٦] إله الأرض.

[١٠٧] قد تكون هذه التضرعات أحدث عهدًا.

مقاصيرهم وموائدهم في معابدهم. [ثم صلاة من الكاتب لكي يعطيه تحوت] بيتًا وأملاكًا ومئونة ويجعله محبوبًا وممدوحًا ... ولطيفًا، ومحميًّا بكل الناس وأن يهزم أعداءه.

(٧) ديانة إخناتون وأناشيدها

لما كانت ديانة إخناتون أول ديانة توحيد بالمعنى الصريح في عقائد العالم، وجدنا من الضروري أن نتتبع فكرة التوحيد في الدين المصري القديم؛ حتى يتمكن القارئ من أن يوازن هذه الفكرة بالأديان الأخرى ويستخلص لنفسه رأيًا. وسيرى أوجه شبه كثيرة بين العقيدة المصرية والأديان الأخرى.

تدل البحوث العميقة التي قام بها علماء الآثار على أن فكرة التوحيد كانت متغلغلة في التفكير الديني المصري منذ أقدم العهود. وهذا الإله الواحد كان يمثل عند المصريين في أعظم الأجرام السماوية حجمًا وأهمها نفعًا، وأعني بذلك إله الشمس «رع»، وقد كان يعبر عنه بصفة مبهمة منذ عهد بناة الأهرام بلقب «غير المحدود». وقد بدأت فكرة الوحدانية تأخذ شكلًا أوضح في نصائح «مريكارع» كما أوضحنا من قبل، وقد وصف بأنه الإله العادل، وأنه يحكم مصر وحسب. وقد شاهدنا أن ملوكًا قد اندمجوا في إله الشمس؛ لأنهم كانوا يدعون أولاده.

وقد كان حكم إله الشمس مقصورًا على مصر — فلم يكن لذلك إلهًا عالميًّا — إلى أن امتدت فتوحات مصر، وبخاصة على يد «تحتمس الثالث»، من الشلال الرابع إلى أعالي نهر دجلة والفرات وجزر البحر الأبيض المتوسط، فامتد تبعًا لذلك سلطان الإله الأعظم على هذه البقاع؛ لأن الدولة المصرية كانت مصبوغة بطابع ديني، وقد ذكر لنا هذا القائد العظيم نفسه ما يدل على امتداد سلطان إلهه على تلك الأملاك الشاسعة بقوله عنه: إنه يرى جميع العالم في كل ساعة، وما ذلك إلا لأن سيف هذا «الفرعون» قد مدَّ سلطان إلهه حتى نهاية حدود الدولة المصرية.

فمن ذلك يتضح أن «التوحيد» لم يكن إلا السلطان الإمبراطوري في التدين؛ ولهذا نجد أن أول تأثير من هذا النوع كان في عهد «تحتمس» الرابع؛ إذ قد عثرنا على لوحة أقامها هذا الملك تذكارًا لوالده، وفيها نشاهد قرصًا مجنحًا تتدلى منه ذراعا آدمي تحميان خرطوش الملك، أو بعبارة أخرى: الملك وأملاكه. ولا شك في أن هذا الرسم هو الأول من نوعه الذي يشير إلى عبادة آتون. هذا من جهة الرسوم، أما من جهة النقوش فلدينا لوحتان

من عهد «أمنحوتب» الثالث — أعظم أباطرة مصر في الدولة الحديثة — وهما ينسبان إلى «سوتي» و«حور» وقد كانا يعملان في طيبة في فن العمارة، ولا شك في أنهما كانا يعيشان في بلاط هذا الملك، وكانا على اتصال بابنه الذي سمي فيما بعد «إخناتون» (أمنحوتب الرابع). وقد تركا لنا أنشودة للشمس فوق لوحة موجودة الآن في المتحف البريطاني، وهي توضح لنا مدى ميل ذلك العصر والمجال الفسيح الذي كان ينظر به رجال الإمبراطورية إلى العالم مدركين مبلغ امتداد مملكة إله الشمس التي لا حد لها.

وهذه الأنشودة الشمسية تحتوي على أسطر خطيرة المعنى، وهي:

إنك صانع مصور لأعضائك بنفسك
ومصور دون أن تصور
منقطع القرين في صفاته مخترق الأبدية
مرشد آلاف الآلاف إلى السبل
وعندما تقلع في عرض السماء يشاهدك كل البشر
«رغم أن» سيرك خفي عن أنظارهم
إنك تجتاز سياحة مقدارها فراسخ
بل مئات الآلاف وآلاف الآلاف من المرات
وكل يوم تحتك (تحت سلطانك)
وحينما يأتي وقت غروبك
تصغي ساعات الليل إليك أيضًا
وعندما تجتازها لا يكون ذلك نهاية كدك
وكل الناس ينظرون بوساطتك
وأنت خالق الكل ومانحهم قوتهم
وأنت أم نافعة للآلهة والبشر
وأنت صانع مجرب …
وراعٍ شجاع يسوق ماشيته
وأنت ملجؤها ومانحها قوتها
… … …
وهو الذي يرى ما خلق
والسيد الأحد الذي يأخذ جميع من في الأراضي أسرى كل يوم

بصفته واحدًا يشاهد من يمشون فيها
ومضيء في السماء وكائن كالشمس
وهو يخلق الفصول والشهور
والحرارة عندما يريد
والبرد عندما يشاء
… … …
«فكل بلد في فرح عند بزوغه كل يوم لأجل أن يُسبح له.»

ومن الواضح في مثل تلك الأنشودة أن مدى إله الشمس الشاسع الممتد على كل البلاد وفوق كل الأرض قد لقي في النهاية اهتمامًا … ولذلك اتخذت الخطوة الخطيرة لمد سلطان إله الشمس فوق كل الأراضي والشعوب.

ولم تصل إلينا وثيقة أقدم من هذه عن التفكير المصري، تضم تعبيرات صريحة عن ذلك التفكير، كما نجدها هنا في قوله: «السيد الأحد، الذي يأخذ جميع من في الأراضي أسرى كل يوم بصفته واحدًا يشاهد من يمشون عليها.»

ومن الأمور الهامة ملاحظة أن ذلك الاتجاه كان له علاقة مباشرة بالحركة الاجتماعية في العصر الإقطاعي المصري؛ إذ نجد أن النعوت التي كان ينعت بها إله الشمس نحو قوله «الراعي الشجاع الذي يسوق ماشيته، وهو ملجؤها ومانحها قوتها» ترجع بنا إلى الوراء إلى عهد النصائح التي وجهت إلى «مريكارع» فيما تقدم ذكره، وهي التي سميت فيها الناس «قطعان الإله»، وترجع بنا أيضًا إلى أفكار «إبور» فيما تقدم ذكره، حيث يقول: «إنه راعٍ لجميع الناس.» وكذلك مما يلفت النظر النعت الآخر وهو قوله: «أم نافعة للإله والبشر»؛ لأنه يحمل في ثناياه فكرة مشابهة تشعر بالاهتمام ببني البشر. على أن النواحي الإنسانية في سلطان «إله الشمس» التي اشترك في إيجادها بوجه خاص رجال الفكر في العهد الإقطاعي لم تختفِ بين العوامل السياسية القوية لذلك التسلط العالمي الجديد؛ إذ عندما خَلَف «أمنحوتب» الرابع والده «أمنحوتب» الثالث قام نزاع شديد بشأن العرش حوالي سنة ١٣٧٥ق.م، بين البيت المالك من جهة وبين نظام الكهانة الذي كان على رأسه الإله «آمون» من الجهة الأخرى.

وقد كان من الواضح أن ذلك الملك الشاب ينحاز إلى معاضدة حقوق «إله الشمس» القديم ضد ما كان يدعيه الإله «آمون» الذي أخذ رجال كهانته الطيِّبون الأقوياء يدعون

إلههم المحلي الخامل الذكر باسم مركَّب هو «آمون رع»؛ مدللين بذلك على أنه صار مُوحَّدًا مع إله الشمس «رع».

ولكنا نجد أن «أمنحوتب» الرابع في باكورة حكمه كان يناصر في حماسة فكرة جديدة للمذهب الشمسي، وربما كانت تلك الفكرة نتيجة أريد بها التوفيق بين المذهبين.

وقد حدث في الوقت الذي كان فيه موقف البلاد المصرية السياسي قديمًا في آسيا في غاية الحرج، أن كان الملك منهمكًا بكل حماسة في تعضيد التسلط العالمي لإله الشمس الذي أدركنا كنهه في أيام والده، فأعطى هذا الملك إله الشمس اسمًا جديدًا خلَّص به المذهب الجديد من التقليد المحفوف بخطر الشرك في اللاهوت الشمسي القديم، فصار إله الشمس يسمى آنئذٍ «آتون»، وهو اسم قديم يطلق على الشمس المجسمة.

ومن المحتمل أن هذه التسمية كانت لا تدل إلا على قرص الشمس فقط، وهذا الاسم الجديد ذكر مرتين في أنشودة رجال عمارة «أمنحوتب» الثالث التي اقتبسنا منها جزءًا فيما تقدم.

وكأن هذا الاسم قد لاقى بعض الإقبال في عهد ذلك الملك الذي سمى به أحد قواربه الملكية «آتون يسطع»، ولم يقتصر الحال على إعطاء إله الشمس اسمًا جديدًا، بل منحه ذلك الملك الشاب كذلك رمزًا جديدًا؛ فقد ذكرنا فيما مرَّ سابقًا أن أقدم رمز لإله الشمس كان هو الشكل الهرمي، كما كان يُرمز له كذلك بالصقر؛ لأن صورة ذلك الطائر كانت تدل عليه.

وعلى أية حال فإن هذين الرمزين كانا مفهومين بين سكان وادي النيل فقط، ولكن «أمنحوتب» الرابع كان في مخيلته وقتئذٍ مسرح أفسح وأوسع من القطر المصري؛ إذ إن الرمز الجديد قد مثَّل لنا الشمس بقرص تخرج منه أشعة متفرقة تنتشر فوق الأرض، كما كان كل شعاع من أشعته ينتهي بهيئة يد بشرية. وقد كان ذلك الرمز يدل على السيطرة القوية الخارجة من منبعها السماوي، وهي تضع أيديها تلك فوق العالم وعلى شئون البشر الأرضية.

وأشعة إله الشمس منذ عصر «متون الأهرام» قد شبِّهت بذراعين له. وظن الناس إذ ذاك أنها نائبة عنه في الأرض: «إن ذراعي أشعة الشمس قد رفعت مع الملك «وناس» صاعدة به إلى السموات.»

وقد كان ذلك الرمز سهل الفهم لكل البشر الذين يسيطر عليهم «الفرعون»، كما كان معناه واضحًا كل الوضوح، حتى إنه كان في استطاعة سكان نهر الفرات أو رجال بلاد النوبة على النيل السوداني أن يدركوا معناه على الفور. على أن ذلك الرمز لم تقتصر دلالته على السيطرة العالمية فحسب، بل صار خليقًا بأن يكون رمزًا عالميًّا إلى أقصى حد.

وكذلك قد بذلت بعض الجهود لتعريف تلك القوة الشمسية التي رمز لها بتلك الصورة، فقد كان اسم إله الشمس الكامل «حور أختي» (حور الأفق) فَرِحًا في الأفق.

باسمه الحرارة التي في «آتون».

وكان ذلك الاسم يوضع في طغراءين ملكيين مثل اسم الفرعون المزدوج (يعني اسمه ولقبه). وهذا الوضع مأخوذ من مشابهة سلطان «آتون» لسلطان الفرعون.

وذلك برهان آخر يدل بوضوح على التأثير الذي أوجدته الإمبراطورية المصرية بصفتها الحكومية في مذهب اللاهوت الشمسي. ولكن الاسم الموضوع في الطغراءين حدَّد لنا بوجه عام مقدار القوة الجثمانية الحقيقية للشمس في العالم المحس، ولم يكن في الوقت نفسه يمثل شخصية سياسية قط.

والكلمة المصرية القديمة التي ترجمتها في اسم ذلك الملك «حرارة»، قد يكون معناها أحيانًا «نورًا» أيضًا. ومن الواضح أن ما كان الملك يعبده هو القوة الدالة على وجود الشمس فوق الأرض، وكل الأدلة العديدة التي نجدها في أناشيد «آتون» منسجمة مع تلك النتيجة كما هي منسجمة في الأناشيد الآتية بُعَيْد هذا. وهي التي نرى فيها «آتون» نشطًا باسطًا أشعته على كل مكان فوق الأرض.

ومع أنه كان من الواضح أن ذلك المذهب الجديد قد استقى وحيه من مدينة «هليوبوليس»؛ حتى إن الملك الذي كان يحمل لقب الكاهن العظيم للإله «آتون» سمى نفسه «الرائي العظيم»، وهو نفس كاهن «هليوبوليس» العظيم؛ فإنه بالرغم من كل ذلك كان قد أزال معظم سقط المتاع القديم من الشعائر الدينية التي كان يتألف منها ظواهر اللاهوت التقليدية.

ولذلك ترانا نبحث عبثًا في ذلك اللاهوت الجديد عن القوارب الشمسية، كما ترانا نبحث عبثًا عن باقي الإضافات التي أدخلت فيما بعد على المذهب الشمسي في مثل السياحة في كهوف الأموات السفلية وغير ذلك؛ إذ قد محيت منه جملة. فإذا كان الغرض الذي رمت إليه حركة مذهب «آتون» هو التوفيق بينها وبين كهنة «آمون» فإنها قد فشلت وقام بينهما ألد الخصام، الذي اشتد وبلغ الذروة عندما صمم الملك على أن يتخذ من «آتون» إلهًا واحدًا للإمبراطورية المصرية ويقضي على عبادة «آمون». وقد نتج عن ذلك المجهود الذي بذل لمحو كل الآثار الدالة على وجود «آمون»، أن اتخذت جميع الإجراءات الممكنة المؤدية إلى ذلك الغرض. فنجد أن الملك قد غير اسمه من «أمنحوتب» (يعني آمون راضٍ) إلى إخناتون (يعني آتون راضٍ). وذلك الاسم الجديد الذي اتخذه لنفسه الملك هو ترجمة للاسم القديم للملك بفكرة مماثلة لما كانت عليه، غير أنه حول إلى مذهب «آتون».

هذا من جهة، وكان اسم «آمون» من الجهة الأخرى يمحى أينما وجد فوق آثار «طيبة» العظيمة. على أن ذلك الملك تنفيذًا لفكرته لم يحترم في ذلك حتى اسم والده الملك «أمنحوتب» الثالث، مع أن الأمر لم يكن مقصورًا على محو اسم «آمون» فحسب، بل تعداه حتى لكلمة الآلهة بصفتها جمعًا حيث كان يأمر بمحوها أيضًا أينما وجدت، كأنه رأى أن الجمع مظنة لتعدد الآلهة فمحاه، وكذلك عوملت أسماء سائر أفراد الآلهة الآخرين معاملة «آمون» بالمحو.

وقد هجر الملك «إخناتون» طيبة، برغم ما كان لها من السيادة والأبهة، عندما وجد ارتباكها بالتقاليد اللاهوتية القديمة الكثيرة، وأقام لنفسه حاضرة جديدة في منتصف الطريق بين طيبة والبحر، تقريبًا في بقعة تعرف في وقتنا هذا باسم «تل العمارنة»، وسماها «إخناتون» (أفق آتون)، كما أسَّس في بلاد النوبة مدينة «لآتون» مشابهة لها. ومن المحتمل جدًّا أنه أقام مدينة أخرى لذلك الإله في آسيا. وبذلك صار لكل من الثلاثة الأجزاء العظيمة التي تتألف منها الدولة، وهي: «مصر» و«النوبة» و«سوريا»، مقر لمذهب «آتون»، وقد بنيت كذلك معابد أخرى «لآتون» في أماكن مختلفة في مصر غير المعابد المبنية في تلك الحواضر. ولم يتم ذلك طبعًا دون تأليف حزب قوي من رجال البلاط الملكي يمكن للملك به أن يناهض أولئك الكهنة المنبوذين، وبخاصة كهنة «آمون».

وقد أثرت تلك الفتنة التي نتجت عن ذلك الانقلاب بلا شك تأثيرًا خطيرًا في قوة البيت المالك؛ إذ كان حزب ذلك البلاط الذي نما إذ ذاك في ظل «إخناتون» يعمل معه، متضامنَيْن على نشر ذلك المذهب الديني الجديد الذي يصح أن يعد أهم دور وأبهجه في تاريخ ذلك الشرق القديم، يدلنا على ذلك ما بقي من نقوشه الباقية فوق جدران تلك المقابر التي نحتها الملك في الصخر لأشراف رجاله قبالة الجبال المنخفضة التي تقع في الهضبة الشرقية القائمة خلف تلك المدينة الجديدة.

والواقع أننا مدينون لمقابر أتباع ذلك الملك بمعلوماتنا هذه التي تتضمن تلك «التعاليم» الهامة التي كانت تنشر في تلك الآونة، وهي تحتوي على سلسلة أناشيد في مدح إله الشمس كما تحتوي على مديح إله الشمس والملك بالتبادل. وتلك «التعاليم» تمدنا على الأقل بلمحة من عالم الفكر الذي نشاهد فيه ذلك الملك الشاب وأتباعه رافعين أعينهم نحو السماء، محاولين بذلك إدراك مجالي الذات الإلهية في بهائها الأبدي الذي لا حدَّ له ولا نهاية، وهي الإلهية التي لم ينحصر سلطانها بعد في وادي النيل، بل امتد بين جميع البشر في العالم كله.

ولا يمكننا الآن أن نأتي بشيء عند هذه السانحة أفصح من تلك الأناشيد التي تقص علينا بنفسها شيئًا، وأطول أنشودة بينها وأهمها هي الآتية بعد:

بهاء «آتون» وقوته العالمية

أنت تبزغ بجمالك في أفق السماء
أنت يا «آتون» الحي الذي كنت في أزلية الحياة
فحينما كنت تشرق في الأفق الشرقي
كنت تملأ بلاد الكون بجمالك
أنت جميل ومتلألئ ومشرق فوق كل أرض الكون
وأشعتك تحيط بالأرضين حتى نهاية جميع مخلوقاتك
أنت يا «رع» وأنت تخترق حتى نهايتها القصوى (يعني الأرضين)
وأنت توثقهم (يعني البشر) لابنك المحبوب (الفرعون)
ورغم أنك قَصيٌّ جدًّا فإن أشعتك فوق الأرض
ورغم أنك تجاه البشر فإن خطواتك خفية «عنهم».

(٨) الليل والإنسان

(٨-١) الأنشودة

وحينما تغيب في أفق السماء الغربي فإن الأرض تظلم كالموت
فينامون في حجراتهم
ورءوسهم ملفوفة
ومعاطسهم مسدودة
ولا يرى إنسان الآخر
في حين أن أمتعتهم تسرق
وهي تحت رءوسهم
وهم لا يشعرون بذلك.

(٨-٢) المزامير

تجعل ظلمة فيكون ليل فيه يدب كل حيوان الوعر (المزمور ١٠٤: ٢٥).

ونظمها بعض النصارى فقال:

تجعل ظلمة فذا	ك الليل أسدلا
والحيوان عند ذا	يدب في الفلا

(نظم المزامير ١٠٤: ٢٠)

(٩) الليل والحيوان

(٩-١) الأنشودة

وكل أسد يخرج من عربته «ليفترس»
وكل الثعابين تنساب لتلدغ
والظلام يخيم
والعالم يكون في صمت
في حين أن الذي خلقهم باقٍ في أفقه.

(٩-٢) المزامير

الأشبال تزمجر لتخطف ولتلتمس من الله طعامها (المزمور ١٠٤: ٢١).

وقد نظمها بعض النصارى فقال:

تزمجر الأشبال كي	تخطف ما تراه
كذا لكي تلتمس الطَـ	ـعام من الله

(نظم المزامير ١٠٤: ٢١)

(١٠) النهار والإنسان

(١٠-١) الأنشودة

والأرض زاهية حينما تشرق في الأفق
وعندما تضيء بالنهار مثل «آتون»
فإنك تقصي الظلمة إلى بعيد
وحينما ترسل أشعتك
تصير الأراضي في عيد
والناس يستيقظون
ويقفون على أقدامهم عند إيقاظك لهم
وبعد غسلهم لأجسامهم يلبسون ثيابهم
ثم يرفعون أذرعتهم تعبدًا لطلعتك
ثم بعد ذلك يقومون إلى أعمالهم في كل العالم ...

(١٠-٢) المزامير

تشرق الشمس فتجتمع
وفي مآويها تربض
الإنسان يخرج إلى عمله
وإلى شغله إلى المساء.

(المزمور ١٠٤: ٢٢-٢٣)

إذ تشرق الشمس ترا   ها اجتمعت للحين
ثم انزوت رابضة   في وسط العرين
فيخرج الإنسان للدْ   دُخول في الأعمال

يبقى إلى المساء في دوائـــر الأشـــغـــال

(المزمور ١٠٤: ٢١–٢٣)

(١١) النهار والحيوان والنبات

وجميع الماشية ترتع في مراعيها
والأشجار والنباتات تينع
والطيور في مستنقعاتها ترفرف
وأجنحتها منتشرة إليك تعبدًا
وجميع الغزلان ترقص على أقدامها
وجميع المخلوقات التي تطير أو تحط أو تدب
تحيا عندما تشرق عليها.

(١٢) النهار والمياه

(١٢-١) الأنشودة

والسفن تقلع في النهر صاعدة أو منحدرة فيه على السواء
وكل فج مفتوح لشروقك
والسمك يسبح في النهر أمامك
وأشعتك تنفذ إلى أعماق البحر «الأخضر العظيم».

(١٢-٢) المزامير

هذا البحر الكبير الواسع الأطراف
هناك دبابات بلا عدد صغار حيوان

مع كبار هناك تجري السفن لوياثان
هذا خلقته ليلعب فيه.

(المزمور ١٠٤: ٢٥-٢٦)

ونظمها بعض النصارى فقال:

فـالأرض مـمـتـلـئـة	مـن خـيـرك الـغـزيـر
وبحرها المتسع الـ	أطـراف والـكـبـيـر

* * *

لـيـس لـدبـابـاتـه	عـدٌّ ولا انـحـصـار
فالحيوانات به الـ	ـكـبـار والـصـغـار
هناك تجري سفن	تــأتــي وتــذهــب
لـويـاثـان فـيـه قـد	خـلـقـت يـلـعـب

(المزمور ١٠٤: ٢٥-٢٦)

(١٣) خلق الإنسان

أنت خالق الجرثومة في المرأة
والذي يذرأ من البذرة أناسًا
وجاعل الولد يعيش في بطن أمه
مهدئًا إياه حتى لا يبكي
ومرضعًا إياه حتى في الرحم
وأنت معطي النفس حتى تحفظ الحياة على كل إنسان خلقته
حينما ينزل من الرحم (أمه) في يوم ولادته
وأنت تفتح فمه تمامًا
وتمنحه ضروريات الحياة.

(١٤) خلق الحيوان

وحينما يصير الفرخ في لحاء البيضة
تعطيه النفس ليحفظه حيًّا في وسطها
وقد قدرت له ميقاتًا في البيضة ليخرج منها
وهو يخرج من البيضة في ميقاته «الذي قدرته له»
فيمشي على رجليه حينما يخرج منها.

(١٥) الخلق العالمي

(١٥-١) الأنشودة

ما أكثر تعدد أعمالك
وهي على الناس خافية
يا أيها الإله الأحد
الذي لا يوجد بجانبه شأن «لأحد»
لقد خلقت الأرض حسب رغبتك

* * *

وحينما كنت وحيدًا «لا شيء غيرك»
خلقت الناس وجميع الماشية والغزلان
وجميع ما على الأرض
مما يمشي على رجليه
وما في عليين مما يطير بأجنحته
وفي الأقطار العالية سوريا
وكوش وأرض مصر

* * *

وإنك تضع كل إنسان في موضعه
وتمدهم بحاجاتهم

وكل إنسان لديه قوته
وأيامه معدودات

* * *

والألسنة في الكلام مختلفة
وكذلك تختلف أشكالهم وجلودهم
لأنك تخلق الأجانب مختلفين.

(١٥-٢) المزامير

ما أعظم أعمالك يا رب كلها بحكمة صنعت
ملآنة الأرض من غناك.
ونظمها بعض النصارى فقال:

يا رب ما أعظم أعـ ـمالك يا منان
جميعها صنعت بالـ ـحكمة والإتقان

* * *

فالأرض ممتلئة من خيرك الغزير
وبحرها المتسع الـ أطراف والكبير

(نظم المزامير ١٠٤: ٢٤-٢٥)

(١٦) ري الأراضي في مصر وفي خارجها

أنت تخلق النيل في العالم السفلي
وأنت تأتي به كما تشاء
ليحفظ أهل مصر أحياء (كلمة أهل استعملت هنا فقط لأهل مصر)

لأنك خلقتهم لنفسك
وأنت سيدهم جميعًا
وأنت الذي تنهك[١٠٨] نفسك من أجلهم
وأنت رب كل قطر
وأنت الذي تشرق من أجلهم
وأنت شمس النهار عظيم الافتخار
وجميع كل الأقطار العالمية القاصية
تخلق حياتها أيضًا
لقد وضعت نيلًا في السماء
وحينما ينزل لهم يصنع أمواجًا فوق الجبال
مثل البحر الأخضر العظيم
فيروي حقولهم في مدنهم

* * *

ما أكرم مقاصدك يا رب الأبدية!

* * *

ويوجد نيل في السماء للأجانب
ولأجل غزلان كل الهضاب التي تتجول على أقدامها
أما النيل فإنه يأتي من العالم السفلي لمصر.

(١٦-١) فصول السنة

أشعتك تغذي كل بستان (كلمة تغذية هنا تعني تغذية الأم لطفلها)
وعندما تبزغ فإنها تحيا

[١٠٨] وفي القرآن الكريم: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَمَا مَسَّنَا مِن لُّغُوبٍ﴾ (سورة ق ٥٠، آية ٣٨).

فهي تنمو بك
أنت تخلق كل الفصول
لأجل أن ينمو كل ما صنعت
فالشتاء يأتي إليهم بالنسيم العليل
والحرارة لأجل أن تستطعمها (أي يكون لها طعم لذيذ في فمك).

(١٧) السيطرة العالمية

أنت خلقت السموات العُلا لتشرق فيها
ولتشاهد كل ما صنعت حينما كنت لا تزال وحيدًا «لا شيء غيرك»
مضيئًا في صورتك مثل «آتون» الحي
وبازغًا وساطعًا وذاهبًا بعيدًا وآيبًا «في الغدو والآصال»
وأنت تخلق آلاف الآلاف من الصور منفردًا بنفسك
والمدن والقرى والحقول والطرق العامة والأنهار
وجميع العيون تراك تجاهها
لأنك «آتون» (شمس) النهار فوق الأرض
وحينما تغيب
وجميع الناس الذين سويت وجوههم
لأجل ألَّا ترى نفسك بعد وحيدًا
يغشاهم النعاس حتى لا يرى واحد منهم ما قد خلقته
ومع ذلك فإنك لا تزال في قلبي.

(١٨) وحي الملك

ليس هناك واحد آخر يعرفك إلا ابنك «إخناتون»
لقد جعلته عليمًا بمقاصدك وبقوتك.

(١٩) الوقاية العالمية

العالم يعيش بصنيع يدك
فيحيا حينما تشرق
ويموت حينما تغيب
لأن حياتك طول مدى نفسك
والناس يعيشون بوساطتك
وأعين الناس لا ترى إلا جمالك حتى تغيب
وكل نصب يطرح جانبًا
وحينما تغيب في الغرب وحينما تشرق ثانية
تجعل كل كف يندى لأجل الملك
والخير في إثر كل قدم
منذ أن خلقت العالم
وأوجدتهم لابنك
الذي ولد من لحمك
ملك الوجه القبلي والوجه البحري
العائش في الصدق رب الأرضين
«نفر» – «خبرو» – «رع» – «وان رع» (إخناتون)
ابن «رع» العائش في الصدق رب التيجان
«إخناتون» ذو الحياة الطويلة
«ولأجل» كبرى الزوجات الملكية محبوبته
سيدة الأرضين «نفر» – «نفرو» – «آتون» – «نفرتيتي»
عاشت وازدهرت أبد الآبدين.

ويحتمل ألا تمثل هذه الأنشودة الملكية إلا قطعة منتخبة أو سلسلة منتخبة من شعائر «آتون» كما كان يحتفل بها من يوم لآخر في معبد آتون بتل العمارنة.

ومما يؤسف له أن هذه الأنشودة لم تدون إلا في مقبرة واحدة فقط من تلك الجبانة، وقد فقد منها نحو ثلثها من جراء تعدي المخربين من الأهالي الحاليين؛ ولذلك لم يصلنا من الجزء المفقود إلا نسخة نُقلت من غير اعتناء وعلى عَجَل منذ خمسين سنة (أي سنة ١٨٨٣م).

وأما المقابر الأخرى فقد كتبت نقوشها الدينية بالنقل عن الفقرات التي كانت شائعة الاستعمال وقتئذٍ، وعن الجمل التي كان علمها مفروضًا، وهي التي عرفنا منها مذهب «آتون» كما فهمه الكتاب والرسامون الذين قاموا بزخرفة تلك المقابر.

ويجب علينا ألا ننسى أن المنتخبات التي بقيت لنا في جبانة «تل العمارنة» من مذهب «آتون» — وهو مصدرنا الرئيسي — قد وصلت بشكل آليٍّ إلى فئة قليلة من الكتبة المهملين غير المدققين ذوي العقول الخاوية الفاترة، وهؤلاء كانوا لا يعتبرون إلا أذنابًا لحركة عقلية دينية عظيمة.

وغير هذه الأنشودة الملكية نجد أن أولئك الرسامين كانوا قانعين في كل مكان بالقِطَع والنُّتَف التي نقلت في بعض الأحوال من تلك الأنشودة الملكية نفسها أو بقطع أخرى مرقعة وضعت بهيئة أنشودة قصيرة، حيث ينقشونها كلها أو بعضًا منها على هذا القبر أو ذاك، وهم في ذلك ليسوا إلا مسخرين فيما يعملون. ولما كانت المواد التي في متناولنا عن ذلك المذهب ضئيلة إلى هذا الحد، مع أهمية الحركة التي أماطت لنا عنها اللثام؛ فإن تلك المعلومات الجديدة القليلة — التي تمدنا بها تلك الأنشودة القصيرة — صارت لها قيمة عظيمة.

وقد عزيت تلك الأنشودة في أربع حالات إلى الملك نفسه — إي إن الملك يشاهَد وهو ينشدها أمام «آتون».

وهاك نصها كما جاءت:

أنت تشرق بجمالك يا «آتون» الحي يا رب الأبدية
إنك ساطع وقوي وجميل
وحبك عظيم وكبير
أشعتك تمد بالبصر كل واحد من مخلوقاتك
ولونك الملتهب يجلب إلى قلوب البشر الحياة
عندما تملأ بحبك الأرضين
إيه أيها الإله الذي سوَّى نفسه بنفسه
وخالق كل أرض
وبارئ كل من عليها
والناس، وكل قطعان الماشية والغزلان
وكل الأشجار التي تنمو فوق التربة

تحيا عندما تشرق عليهم
وأنت الأب والأم لكل من خلقته
وعندما تشرق ترى عيونهم
بوساطتك
وتضيء أشعتك كل العالم
وينشرح بسبب رؤيتك كل قلب
عندما تشرق بصفتك سيدهم

* * *

وعندما تغيب في أفق السماء الغربي
ينامون كأنهم أموات
وتدور رءوسهم
وتقف معاطسهم
حتى يعود شروقك في الصباح
في أفق السماء الشرقي
وعنئذ يرفعون أذرعتهم إليك تعبدًا
وتجعل قلوب البشر تحيا بجمالك
لأن الناس تحيا عندما ترسل أشعتك
ويكون جميع الكون في عيد
فالغناء والموسيقى وتهليل الفرح
تكون في قاعة بيت «بنبن»[١٠٩]
وفي معبدك في إخناتون ومكان الصدق (ماعت)
حيث تكون فيه مسرورًا
ويقدم لك فيه الطعام والمئونة

[١٠٩] كان الـ «بنبن» حجرًا هرميَّ الشكل مثل الهرم الصغير الذي يتوج المسلة. وقد كان هذا الحجر يعتبر غاية في القداسة، وكان في الأصل يحتل مكانة ممتازة في المعبد أو في بيت معبد الشمس الذي في هليوبوليس. وهذه الفقرة تدل على أن إخناتون قد أدخل في معبد تل العمارنة «بنبن» مماثلًا للذي كان في هليوبوليس.

ويؤدي لك ابنك الطاهر احتفالاتك السارة
يا آتون الحي في مواكبه البهجة
كل ما خلقته يطرب أمامك
ويفرح ابنك الجليل وقلبه في حبور
آه يا آتون الحي المولود كل يوم في السماء
إنه يلد ابنه الجليل وإن رع (إخناتون)
مثل نفسه دائمًا
ابن الشمس اللابس جماله «نفر خبرو-رع وان رع (إخناتون)»
وحتى أنا ابنك الذي تسر به
والذي يحمل اسمك
قوتك وبطشك يسكنان في قلبي
وحتى أنت يا آتون العائش الأبدي …
لقد خلقت السماء العليا لتشرق فيها
لأجل أن تشاهد كل ما صنعته
عندما كنت لا تزال وحيدًا «لا شيء غيرك»
وعشرات آلاف الأنفس موجودة فيك لتحفظها حية
لأن مشاهدة أشعتك[١١٠] هو نفس الحياة في المعاطس
وجميع الأزهار تحيا وكل ما تنبت الأرض يحيا
ويصير ناميًا لأنك تشرق
فهي نشوى أمامك
وجميع الماشية تطفر على أقدامها
والطيور تطير في المستنقع من الفرح
وأجنحتها التي كانت مطوية تنتشر
مرفوعة لآتون الحي تعبدًا
أنت ياخالق …[١١١]

---

[١١٠] وفي رواية أخرى أن النفس يدخل في المعاطس عندما تظهر نفسك لهم.

[١١١] بقية هذا السطر قد فقدت. ولم يستمر من الخمسة المتون لهذه الأنشودة إلا متن واحد، ونجده كذلك قد انقطع عند هذه النقطة.

ففي هذه الأناشيد توجد قوة عالمية ملهمة لم توجد من قبل لا في الفكر المصري القديم ولا في فكر أية مملكة أخرى، فهي تشمل في مداها العالم كله، كما يدعي الملك أن الاعتراف بسيادة إله الشمس العالمية كان كذلك شاملًا، وأن جميع البشر يعترفون بسلطانه، وكذلك قال الملك عنهم في لوحة الحدود العظيمة:

إن آتون خلقهم «لنفسه هو»
فجميع الأراضي وأهل بحر إيجه يحملون
ضرائبهم وجزيتهم فوق ظهورهم إلى الذي
أوجد حياتهم والذي بأشعته يحيا البشر
ويستنشق الهواء.

ومن الواضح أن «إخناتون» كان يبرز بذلك دينًا عالميًّا يحاول أن يحله محل القومية المصرية التي سبقته وسارت عليها البلاد خلال عشرين قرنًا مضت. وبجانب تلك القوة العالمية نجد كذلك أن «إخناتون» كان يتأثر تأثرًا عميقًا بأزلية إلهه. وكان الملك نفسه يتقبل — بسكينة واطمئنان — فناء نفسه؛ فنراه في باكورة حكمه في «تل العمارنة» يعلن التعليمات الدقيقة الخاصة بدفنه فيما بعد الموت، ويسجِّلها باستمرار فوق اللوحات التي أقامها على الحدود المصرية، ولكنه مع ذلك كان يعتمد على علاقته الوثيقة «بآتون» حتى يضمن له شيئًا من خلود إله الشمس؛ ومن أجل ذلك كان يحتوي لقبه الرسمي دائمًا بعد ذكر اسمه على النعت الآتي «الذي مدة حياته طويلة».

ولكن في بداية كل شيء برَّأ «آتون» نفسه من الوحدة الأزلية؛ أي إنه الخالق لكينونة نفسه؛ إذ نجد في إحدى لوحات «تل العمارنة» العظيمة أن الملك يسميه هكذا:

سوري المكون من «مليون» ذراع
ومذكري بالأبدية
وحجتي بالأشياء الأبدية
وهو الذي سوَّى نفسه بنفسه بيده هو
والذي لا يعرفه صانع.

ونجد أن الأناشيد تميل في انسجام مع هذه الفكرة إلى أن تردد تلك الحقيقة القائلة: إن خلق العالم الذي يلي ذلك قد حدث حينما كان الإله لا يزال وحيدًا «لا شيء غيره».

وتكاد الكلمات «حينما كنت لا تزال وحيدًا لا شيء غيرك» تكون نداءً يردد في تلك الأناشيد. وهو الخالق العالمي الذي ذرأ كل أجناس البشر وميَّز بعضهم عن بعض في اللغة واللون والجلد، ولا تزال قوته المنشئة مستمرة تأمر بالخروج من العدم إلى الحياة حتى من البيضة الجامدة.

ولم يظهر عجب الملك بشكل بارز في أي مكان آخر أكثر مما نجده مذكورًا بسذاجة في تعبيره عن قوة إله الشمس المانحة الحياة في تلك المعجزة التي تتمثل في أنه داخل لحاء البيضة التي يسميها الملك «حجر البيضة»؛ أي في هذا الحجر الذي لا حياة فيه تجيب أصوات الحياة نداء أمر «آتون»، فيخرج مخلوق حي بعد أن أنعشه النفس الذي يمنحه إياه «ذلك الإله».

وتلك القوة المانحة الحياة هي مصدر الحياة الدائمة والزاد، والوساطة المباشرة لها هي أشعة الشمس التي تجلب النور والحرارة إلى الناس.

وذلك الاعتراف المدهش بنشاط الشمس بصفتها منبع الحياة فوق الأرض يردد باستمرار دائم.

فالأناشيد تميل إلى الإمعان في ذكر أنها قوة عالمية عتيدة على الدوام:

أنت في السماء ولكن أشعتك فوق الأرض
أشعتك تنفذ إلى أعماق البحر الأخضر العظيم
أشعتك فوق ابنك المحبوب
ذلك الذي يجعل بأشعته الأعين سليمة
إن مشاهدة أشعتك هي نفس الحياة في المعاطس
والطفل (يعني الملك) الذي ولد من أشعتك
لقد سويته (يعني الملك) من أشعة نفسك
أشعتك تحمل ألف الألف من الأفراح الملكية
وحينما ترسل أشعتك فإنه الأرضين
تكونان في فرح
أشعتك تشمل الأرضين وحتى كل ما صنعته
وسواء أكان في السماء أم في الأرض فإن كل

الأعين تشاهده دائمًا
وهو يملأ «كل الكون» بأشعته ويجعل
كل البشر يعيشون.

واعتماد مصر في حياتها على «النيل» جعل من المستحيل تجاهل ذلك المنبع الحيوي في عقيدة الملك «إخناتون»؛ إذ الواقع أنه لا شيء يكشف لنا بوضوح عقيدة «إخناتون» وقوة عقله أكثر من أنه محا طائفة الأساطير التي كانت محترمة والتقاليد التي جعلت «النيل» الإله «أوزير» عدة أزمان. ثم نسب الفيضان في الحال إلى قوى طبيعية يسيطر عليها ذلك الإله. وهو الذي خلق — بمثل ذلك الاهتمام — للبلاد الأخرى نيلًا آخر في السماء.

وقد تجوهل كلية الإله «أوزير»؛ فلم يُذكر قط في كل «الوثائق الإخناتونية»، بل ولا في أي قبر من قبور «تل العمارنة».

ثم ينتقل عند هذه النقطة تفكير «إخناتون» إلى ما وراء الاعتراف المادي المحض عن نشاط الشمس فوق الأرض؛ إذ يدرك اهتمام «آتون» الأبوي بجميع المخلوقات.

وذلك التفكير هو الذي رفع من شأن الحركة التي قام بها «إخناتون» إلى حد بعيد فوق ما كانت قد وصلت إليه ديانة قدماء المصريين أو ديانات الشرق بأجمعه قبل ذلك الوقت، حيث كان إله الشمس في نظر «إبور» راعيًا شفيعًا كما تقدم ذكره فيما سبق كما كان الناس في نظر «مريكارع»، كذلك — كما سبق ذكره أيضًا — «قطعانه» التي من أجلها صنع الهواء والماء والطعام.

ولكنا نجد أن «إخناتون» يذهب إلى أبعد من ذلك حيث يقول لإله الشمس: «أنت أب وأم لكل ما صنعت.»

وذلك «التعليم» هو الذي ينبئ عن كثير من التطور المقبل في «دين القوم» حتى إلى عصرنا الحالي، فكان جميع العالم الحي في نظر تلك الروح الحساسة التي كانت تدب في نفس ذلك الخيالي المصري يملؤه شعور قوي بوجود «آتون»، وبالاعتراف بشفقته الأبوية، فمستنقعات السوسن «النشوي» تينع أزهارها بإشعاع «آتون» الأخَّاذ الذي تنشر الطيور أجنحتها فيه «تعبدًا لآتون الحي»، وفيه تطفر الماشية فرحة في ضوء الشمس ويثب السمك في النهر مرحبًا بالنور العالمي الذي تنفذ أشعته حتى في «وسط البحر الأخضر العظيم».

كل تلك الأشياء تكشف لنا عن مدى إدراك ذلك الوجود العالمي لإله الطبيعة، وعن اقتناع باطني معترف بذلك الوجود عند كل المخلوقات.[١١٢]

(٢٠) الأناشيد الدينية بعد عهد إخناتون

لا نزاع في أن الحركة التي قام بها إخناتون قد وقفت مجرى سير حياة الشعب المصري فجأة، وحوَّلته إلى اتجاه غريب بالرغم من قوة اندفاعه وشدة تمسُّكه بالعقائد القديمة؛ فرأينا أماكن الشعب الطاهرة تدنس، ومزاراته المقدسة المتوجة بهالات من القدم والخلود تُوصَد ويُطرد كهنتها، وامَّحى ذلك النظام العتيق جملةً من أقطار البلاد كلها، فكانت الجماعات إذا ذهبت مدفوعة بالغرائز المتغلغلة في نفوسها من قديم لتزور تلك الأماكن المقدسة وجدتها خاوية على عروشها كأن لم تغنَ بالأمس؛ فتقف هناك مسلوبة العقول أمام تلك المعابد القديمة الموصدة، وعند تلك القاعات المحترمة التي كانت تزخر بالناس في الأعياد المقدسة، فصارت مُوحشة واجمة ساكنة، لا تسمع فيها غير صفير الرياح تتجاوب في أنحائها، بل نُفِي من البلاد كل الآلهة، وحرم على كل إنسان أن ينطق باسم واحد منها؛ فساء ذلك الكهنة وغيرهم من أهل الحرف الذين كانوا يعيشون في كنف هؤلاء الآلهة من الحفارين والكتاب الذين كانوا ينسخون كتب الموتى، ورجال الكهانة المسرحيين الذين كانوا يعيشون من تمثيل مأساة «أوزير» في تلك الأماكن المقدسة، وكذلك الأطباء الذين حرموا تجارتهم الخاصة بالاحتفالات السحرية التي كانت تستعمل بنجاح منذ أقدم العهود ... إلخ.

---

[١١٢] وأهم مصادر هذا الفصل ما يأتي:

(1) Baike, “The Amarna Age”.
(2) Breasted, “The Development of Religion and Thought in Ancient Egypt” pp. 319 ff.
(3) Breasted, “The Dawn of conscience” pp. 277. ff.
(4) Sethe, “Beiträge zur Geschichte Amenophis IV”.
(5) Schafer, “Die Religion und Kunst von ElAmarna”.
(6) Erman, “Die Religion der Agypter” pp. 109 ff.

في هذا الوسط المظلم الملبَّد بسُحُب من التذمر الخانق، ضرب هذا الملك الشاب المدهش هو وأتباعه سرادق دينه في رابعة النهار، في هدوء لا شعور معه بذلك الظلام الدامس الذي شمل كل ما حوله، وقد كان يزداد ظلمة كل يوم منذرًا بخطر عظيم.

وإذا وضعنا حركة إخناتون على أساس ذلك التذمر الشعبي الذي سبق ذكره، ثم أضفنا إلى تلك الصورة معارضة رجال الدين القدامى السرية التي كانت خطرًا مباشرًا عظيمًا، ومعارضة حزب «آمون»، الذي لم يكن قد غُلب على أمره تمامًا، وطائفة الجنود الأقوياء الذين كانوا ساخطين على سياسة الملك السلمية في آسية، وزدنا على كل ما تقدم نفور الملك من إدارة أملاكه الدولية والمحافظة عليها؛ أدركنا شيئًا عن تلك الشخصية القوية التي كانت تتمثل في إخناتون، والتي كانت لا تحفل بغير ما تعتقد، حتى صار أول قائد فعلي في تاريخ العالم. ولا نزاع في أن حكمه يعد أقدم محاولة لسيطرة الآراء الفردية التي لا تقيم وزنًا لميول الشعب الذي فرضت عليه تلك الآراء ولا معرفة مدى استعداده لقبولها.

ولقد كان من سوء حظ «إخناتون» أن يفرض عقيدته في بلد لم يكن فيه رجل يستطيع نسيان الماضي غير «إخناتون» نفسه. ولقد ذكرنا خياله بآمال الإسكندر الذي جاء بعده بألف عام، ولكنه كان سابقًا لعهده بعدة قرون.

على أن الحقيقة التي كانت تحيط به، والمركز المهدد الذي دعا حزبه أن يتبصر فيه قد صوره لنا «توت عنخ آمون» عندما أخذ يعيد النظام القديم:

وأغلقت معابد الآلهة والإلهات من الفنتين (أسوان)
إلى مستنقعات الدلتا ...
ومساكنهم المقدسة هجرت ونبت على مدنها المرعى
وصارت معابدهم كأن لم تغنَ بالأمس
وبيوتهم صارت طرقًا معبدة
والبلاد كانت في مأزق أثيم
أما الآلهة فقد هجرت هذه الأرض
وإذا أرسل قوم إلى سوريا لمد حدود مصر ما كان
الفلاح حليفهم قط

وإذا دعا الناس الإله لإنقاذهم ما أجاب
وكذلك إذا استعطف الناس آلهة أعرضت عنهم
وكانت قلوبهم في أجسامهم عليها أقفالها.

ولقد سقط ذلك الثوري العظيم في ظروف غامضة مبهمة، وكانت نتيجة سقوطه إعادة عبادة «آمون» والآلهة القدامى التي فرضها كهنة «آمون» على «توت عنخ آمون»، ذلك الشاب الضعيف زوج ابنة «إخناتون»، فرجع النظام القديم إلى ما كان عليه.

وقد أعاد «توت عنخ آمون» عبادة الآلهة القدامى. ويشير إلى نفسه بأنه «هو الحاكم الطيب الذي قام بأعمال عظيمة لوالد كل الآلهة (يعني آمون)، والذي أصلح له كل ما كان مخربًا حتى صار آثارًا خالدةً، ومحيت من أجله الخطيئة في الأرضين، وبذلك استمرت العدالة (ماعت) وجعل الظلم شيئًا تمقته البلاد كما كانت الحال في البداية.» ومن هذا نفهم أن سقوط «إخناتون» كان يعتبر في نظر أعدائه المنتصرين إعادة للنظام الخلقي القويم (ماعت) وإقصاءً للظلم. وبذلك مُحِيَ اسم «إخناتون»؛ ذلك الرجل الفذ في تاريخ العالم القديم، وأصبح يلقب «بمجرم أخيتاتون» (عاصمته في تل العمارنة).

وقد أنشدت الأغاني فرحًا برجوع عظمة «آمون» كما سنرى بعد. وقد كان حنق القوم على «إخناتون» شديدًا؛ فمحوا اسمه، وقضوا على آثاره أينما وجدت، ولكنا نتساءل الآن: هل تركت هذه الحركة الفكرية العظيمة أثرًا في عقول أهل الشعب المصري؟ وهل لأقدم ثورة للعقل البشري ما ينتظر لمثلها من نتيجة باقية؟ والجواب على ذلك ليس بالعسير؛ فالمذهب الجديد الذي وضعه «إخناتون» كان كشهاب لامع في وسط ظلام دامس؛ فجذب النظر، وترك بعض الأثر، يدلك على ذلك أنشودة الفوز بانتصار كهنة «آمون» على مذهب «إخناتون»؛ فهي نفسها تنم عن اتصالها بالمذهب الشمسي القديم، أو بعبارة أخرى مذهب التوحيد.

ولا نكون مبالغين إذا قلنا إن عقيدة «إخناتون» قد تركت أثرًا كبيرًا في إنماء فكرة التوحيد عند أتباع آمون، حتى إن لفظة «آمون» يمكن أن تعتبر مرادفة للفظة «آتون»، وإن «آمون» أصبح بعد عهد «إخناتون» يعتبر الإله الواحد، يضاف إلى ذلك أن كثيرًا من الصفات التي تنطبق على الإله الواحد الذي كان يعبده «إخناتون» قد بقيت يتصف بها الإله «آمون».

ومن ذلك العهد أخذت تظهر في الديانة المصرية نزعة جديدة إلى التدين الشخصي واتصال الفرد بربه مباشرة، وكذلك أخذ المصري يعترف بذنوبه جهارًا ويطلب من الله

الغفران، وكذلك أخذ الفقير والغني يخشيان على السواء أن يحيق بهما غضب الله إذا حصلت من أحدهما خطيئة، كما أخذ الورع الشخصي يظهر بين الأتقياء من الشعب.

وسنورد فيما يلي بعض الأمثلة من الأناشيد التي كانت تؤلف للإله «آمون» وغيره من الآلهة. وسيرى القارئ فيها أنها ليست بأناشيد توحيد أو استعطاف شخصي لهذا الإله أو ذاك؛ مما يدل على نمو الفكرة الدينية عند القوم، ولقد ساعدها نمو الضمير أو الوعي الإنساني الذي بلغ درجة عظيمة في مصر، ومنه أخذ العالم المحيط بها من كل الجهات، وبخاصة فلسطين معهد الرسل والأنبياء.

(٢٠-١) قصائد عن طيبة وإلهها[١١٣]

هذا المؤلف الذي قد ضاع أوله وآخره يحتمل أنه كان يحمل عنوان «الألف أنشودة»؛ لأنه خلافًا للتقاليد المتبعة كان لكل قسم من أقسامه رقم، ومن هذه الأرقام لا ينقص الألف إلا اثنين؛ لأنهما كانا في القطعة الناقصة في نهاية آخر صفحة. والحقيقة أن هذا المؤلف لم يكن يشمل ألف أنشودة، ولكنه وصل إلى هذا الرقم بحيلة؛ إذ لم يحسب غير الآحاد والعشرات والمئات؛ ولذلك كان عدد الألف في الحقيقة ثمانية وعشرين فقط. وقد كان يظهر أهمية كبرى لأرقامه، بدليل أنه كان يبتدئ القصيدة ويختمها بكلمة فيها تورية المقصود منها أن تدل السامع على العدد الذي هو بصدده، وقد أثَّر المجهود الذي كان يقوم به الكاتب لإيجاد التورية التي تشير إلى العدد المطلوب على ترتيب الموضوعات.

وتدل هذه القصائد من اختيارها ومحتوياتها على أن كاتبها كان شاعرًا عالمًا ولم يكن ضعيفًا في شاعريته ولا في معانيه. وقد كتبت هذه القصائد في أوائل الأسرة التاسعة عشرة، ولم تكن أنشودة «أمنحوتب الرابع» قد نسيت بعد.

الفصل السادس[١١٤]: كل إقليم يرهبك وسكانه خاضعون … واسمك سامٍ وعظيم وقوي، والفرات والبحر في وجل منك. وسلطانك ذو وطأة على الأرض، وفي الجزر التي في وسط البحر الأبيض …

---

[١١٣] Papyrus in Leyden. cf. Gardiner, A. Z. XI ii pp. 12 ff.

[١١٤] يصف الفصل السادس قوة «آمون» في كل الأراضي، ويصف كل القرابين الخاصة به التي تأتي إليه من كل أرجاء المعمورة.

وسكان «بنت» يأتون إليك، وأرض الإله[١١٥] تصبح خضراء لأجلك حبًّا فيك، ويجلبون لك الروائح العطرية لتجعل معبدك في عيد بالروائح الذكية، والأشجار التي تحمل البخور تُسقط العطر من أجلك. وشذا رائحتك يتخلل أنفك، والنحل (؟) يُعَدُّ لجني الشهد ... وكل الزيوت الغالية تجلب لك، وشجر الصنوبر يغرس لك ... لتصنع قاربك الفاخر، و«سرحت»[١١٦] والجبال تمدك بقطع من الحجر الضخم لتقيم بها «بوابات» «معبدك»، والسفن في البحر راسية بجانب الشاطئ تحمل وتسافر أمامك ... والنهر ينساب مع التيار، وريح الشمال تهب على النهر جالبة القربان لك من كل ما ...

الفصل السابع: يبتدئ هكذا: «إن الأشرار قد طردوا من طيبة.»[١١٧] وبعد ذلك يمدحها بوصفها سيدة المدن التي تعد أقوى من أية مدينة؛ فقد منحت الأرض ربًّا واحدًا بانتصاراتها، وهي التي قد أخذت القوس وقبضت على النشاب، ولا يجسر أحد أن يحارب على كثب منها؛ لأن قوتها غاية في العظم. وكل مدينة تفاخر بنفسها (؟) باسمها،[١١٨] وهي أميرتها وأعظم منها سلطانًا (أي المدن الأخرى).

الفصل الثامن (مهشم)

الفصل التاسع[١١٩]**:** يجتمع التاسوع الذي خرج من «نون»؛ لأنه يشاهدك أنت يا عظيمًا في الفخر، يا رب الأرباب، الذي سوَّى نفسه بنفسه، رب السيدتين ... إنه الرب.

ويضيء للذين قد ناموا لينير وجوههم في شكل آخر،[١٢٠] فعيناه تفيضان نورًا وأذناه مفتوحتان، وكل الأعضاء تغطَّى[١٢١] «بالملابس» حينما يحل ضياؤه (؟).

---

[١١٥] الشرق حيث تزرع التوابل.

[١١٦] هو القارب المقدس الذي كان يُحمل فيه «آمون» عند الاحتفال بأعياده.

[١١٧] قد يشير ذلك إلى انتصار عبادة «آمون» على عبادة «آتون» كما ستجد في عبارات أخرى في هذه القصائد.

[١١٨] منذ الدولة الحديثة كانت تنعت باسم «مدينة» فقط، وقد انتحلت هذا النعت مدن أخرى.

[١١٩] نشيد في الصباح لإله الشمس.

[١٢٠] كالشمس في يوم جديد.

[١٢١] من المحتمل ألا يكون للإله بل للإنسان.

فالسماء من ذهب (لونها)، ونون (المحيط الأزلي) من اللازورد (أزرق)، والأرض مفروشة بالتوتيا الخضراء (أي خضراء) حينما يشرق عليها[١٢٢] والآلهة يشاهدون، ومعابدهم تبقى مفتوحة، وكذلك الناس يمكنهم أن يروا ويشاهدوا بوساطته.

وكل الأشجار تتحرك في حضرته، وتتجه نحو عينه وأوراقها تفتح.

وذوات القشر[١٢٣] تقفز في الماء … وكل الماشية تمرح أمام محياه. وكل الطيور ترقص بأجنحتها وهي تعرفه في وقته الجميل (عندما يشرق)، وهي تعيش[١٢٤] لأنها تراه كل يوم، وهي في يده مختومة بخاتمه، ولا يفتحها إله غير جلالته،[١٢٥] وليس في الوجود شيء بدونه؛ فهو الإله الأعظم، حياة التاسوع.

الفصل العاشر[١٢٦]: إن طيبة مُنَسَّقة (؟) أكثر من أي مدينة؛ فالماء والأرض فيها منذ الأزل، وأتى الرمل في الأرض الخصبة المنزرعة لينشئ أرضها على نجدها؛ ولذلك أصبحت الأرض في عالم الوجود …[١٢٧] كل المدن موجودة في اسمها الحقيقي، وسميت باسم «مدينة»،[١٢٨] وهي تحت رعاية «طيبة» عين رع»!

ويتلو هذا سلسلة توريات عن أسماء «طيبة» وأقسامها.

الفصل العشرون[١٢٩]: كيف تسبح يا «حور أختي» وتفعل يوميًّا ما فعلته بالأمس؟! أنت يا صانع الأعوام ومنظم الشهور، والأيام والليالي تكون على حسب سيره، وأنت أكثر جدة اليوم عن الأمس … وأنت يقظان وحدك، وإنك لتمقت الإغفاء، وكل الخلائق تنام وعيناه ساهرتان … والذي يسبح في القبة الزرقاء ويخترق العالم السفلي. وهو الشمس في كل الطرق تقوم بدورتها أمام وجوه «الناس». وكل العالم يولي وجهه شطره، ويقول الناس والآلهة: مرحبًا بك.

---

[١٢٢] تظهر الأرض خضراء، وتظهر السماء ذهبية وزرقاء.

[١٢٣] السمك.

[١٢٤] من المحتمل أنه لا يعني الطيور، بل كل المخلوقات السابقة الذكر.

[١٢٥] أي إن إله الشمس وحده هو الذي يرزقهم.

[١٢٦] هذا الفصل يفسِّر لنا أن «طيبة» هي أقدم المدن في العالم.

[١٢٧] يشير بذلك إلى الأسطورة القائلة بأن التل الذي برز من المحيط الأزلي يقع في «طيبة».

[١٢٨] في الدولة الحديثة كان يطلق على طيبة لفظة «مدينة»، ويظن أن الأمكنة الأخرى أخذت هذا الاسم عنها بعد ذلك.

[١٢٩] هذا الفصل يقص علينا مخاطبة الشمس في رابعة النهار.

الفصل الثلاثون[١٣٠]: الحربة تطعن العدو الذي سقط بحدها الماضي ... وسفينة «الملايين» تسبح في هدوء، والنوتية يصيحون مرحًا وقلوبهم فرحة؛ لأن عدو «رب العالمين» قد هُزم. وأعداؤه الذين كانوا في السماء وفي الأرض أصبحوا لا وجود لهم. وسكان السماء وطيبة و«هليوبوليس» و«العالم السفلي»[١٣١] يفرحون بربهم حينما يرونه قويًّا في بهائه ومزوَّدًا بالشجاعة والنصر وقويًّا في صورته. أنت تفوز يا «آمون رع»! أما الأوغاد فقد هزموا وذُبُّوا بالحربة.

الفصل الأربعون: إن الإله قد فطر نفسه، ولكن صورته ليست معروفة ... وقد اندمجت بذرته في جسمه، وعلى ذلك وجدت بيضته في نفسه الخفية ...[١٣٢]

الفصل الخمسون[١٣٣]: ... شمس السماء التي أشعتها من محياك! النيل يجري من كهفه لإلهيتك الأزلية (؟)، والأرض أنشئت لصورتك. ولك وحدك كل ما يجعله «جب» (إله الأرض) ينمو.[١٣٤]

اسمك قوي وإرادتك وفيرة، والرواسي من المعدن الغفل لا تقدر على مقاومة سلطانك، يا أيها الصقر المقدس المنتشر الجناحين، السريع الذي يهزم منازله في تمام لحظة. الأسد الغامض عالي الزئير، الذي يقبض بشدة على الذين يقعون بين مخالبه، وهو ثور لمدينته، وأسد لقومه، الضارب بذيله من يعتدي عليه، وتتحرك الأرض عندما يزأر بصوته، وكل المخلوقات تخاف سلطانه، عظيم القوة، ولا شبيه آخر له.

الفصل الستون[١٣٥]: إن مصر العليا ومصر السفلى ملك له، وقد استولى عليهما وحده وبقوته، حدوده متينة ... على الأرض، وعرضها عرض الأرض أجمع، وارتفاعها

---

[١٣٠] هذا الفصل يصف لنا أن عدو سفينة الشمس «الثعبان أبوبي» قد ذبحه الإله.

[١٣١] طيبة وهليوبوليس (عين شمس) باعتبارهما مكانين مقدسين يمثلان الأرض هنا.

[١٣٢] إشارة إلى الأسطورة الموضحة التي توضح كيف خلق إله الشمس نفسه.

[١٣٣] هذا الفصل يحدثنا عن بطش «آمون» وقوته ومكانته.

[١٣٤] جميع محاصيل الأرض تقدم إليه في النهاية قربانًا.

[١٣٥] هذا الفصل يبيِّن لنا أن «آمون» أغنى الآلهة قاطبة.

كالسماء. الآلهة تستجدي أرزاقها منه، وهو الذي يعطيهم الخبز من ممتلكاته، وهو رب الحقول والشواطئ والمزارع،[١٣٦] وهو كل مساح …

إنه الذراع الذي يقيس كُتَل الحجر، وهو الذي يمد الخيط[١٣٧] … على … التي أسس عليها الأرضين والمعابد والمحاريب.

وكل مدينة تحت ظله (أي سلطانه) حتى يتسنَّى لقلبه أن يمشي حيث يريد.

والناس تغني له في كل مقصورة، وكل مكان يملك حبه أبديًّا.

والجعة تصنع له في يوم العيد، ويمضي الليل في سهر، واسمه ينتشر (يدور) على السقوف، والغناء بالليل حينما يظلم الكون.[١٣٨]

الآلهة تمنح الخبز بواسطته، وهو الإله الثري، والذي يحمي ما يملك.

الفصل السبعون[١٣٩]**:** وهو المطهر من الأذى ومُبعد المرض، الطبيب الذي يشفي العين من غير دواء، والذي يفتح العين ويقصي عنها الحَوَل … والمنجي من يريد، ولو كان في العالم السفلي، والحافظ من القدر كما يريد. له عينان وكذلك أذنان؛ ليسمع شكوى من يناديه ممن يحب أينما ذهب، وإنه يأتي من بعيد في طرفة عين لمن يناديه. وهو الذي يطيل الأجل ويقصره أيضًا، وهو الذي يمنح من يحب أكثر مما هو مكتوب له.[١٤٠]

إن اسم «آمون» تعويذة مائية على الفيضان، فالتمساح يصبح لا قوة له حينما ينطق باسمه، وهو ريح يحول الزوبعة المعاكسة …

بمحيا فرح حينما … لأنه يستعاد إلى الذاكرة وهو فم طيب وقت الهياج. وإنه لنسيم عليل لمن يناديه، ومنقذ المتعب.

---

[١٣٦] كان الإله «آمون» يملك في حكم رعمسيس الثالث خمسة أضعاف ما يمتلكه آلهة عين شمس، ٨٥ مرة ما يمتلكه آلهة «منف»؛ وعلى ذلك فإن الأشعار السابقة تذكر الحقيقة وليست للمبالغة.

[١٣٧] كان على المرتل وكاتب «كتاب الآلهة» في النقوش المقدسة أن يقوم بإدارة الاحتفالات الخاصة بوضع أسس المعبد، وقد كان ذلك يشمل وضع تصميم المعبد على الأرض بالعصي والحبال.

[١٣٨] يشير بوضوح إلى عيد ليلي تغني فيه الأهالي نشيد مدح «لآمون» وهم على سطوح منازلهم.

[١٣٩] هذا الفصل يصف «آمون» بأنه كان طبيبًا ومساعدًا لمن يلجأ إليه.

[١٤٠] إن القدر قد حدَّد لكل إنسان مدة حياته.

وهو الإله الألمعي (؟) ممتاز النصائح. وهو عضد من يتكئ عليه بظهره … وهو خير من «ملايين» لمن يثق فيه، ورجل واحد يفوق مئات الألوف باسمه، وهو في الحقيقة حامٍ طيب، وهو فاضل ينتهز الفرصة، ولا أحد يثنيه.

الفصل الثمانون[١٤١]: إن الآلهة الثمانية كانوا في صورتك الأولى إلى أن أتممت هذا أنت وحدك.[١٤٢]

إن جسمك كان خفيًّا بين العظماء، وقد أخفيت نفسك بوصفك «آمون» على رأس الآلهة، وقد جعلت صورة كينونتك مثل «تنن»؛[١٤٣] لتسوي الآلهة الأزلية في صورتك الأبدية.

وقد امتدح جمالك بوصفك «ثور أمه»،[١٤٤] وإنك تذهب بنفسك بعيدًا بوصفك قاطن السماء مقيمًا مثل «رع» …

أنت كنت أول من وجد حينما كان العدم، والأرض لم تكن خلوًا منك في أول البدء، وكل الآلهة الذين وجدوا بعدك …

الفصل التسعون[١٤٥]: التاسوع قد اندمج في أعضائك … وكل إله قد اتَّحد مع جسمك. وقد ظهرت أولًا على سطح الماء؛ لتتمكن من بدء البداية، يا «آمون» الذي خفي اسمه عن الآلهة،[١٤٦] الواحد العظيم السن، الأكبر سنًّا من هذه[١٤٧] (يعني الآلهة).

أنت «تنن» الذي صور نفسه مثل «بتاح» (ثم برأ «شو» و«تفنت» بالتفل، وهذان هما أول سلسلة الآلهة الحقيقيين، وهو نفسه قد صار حاكم العالم)، على حين أنه ظهر على عرشه حسب ما أوحى به قلبه. وقد حكم على كل ما كان في … وقد نظم مملكة الخلود إلى الأبد، مسيطرًا إلهًا واحدًا.

[١٤١] هذا الفصل يقص علينا أن «آمون» هو أول إله ظهر في الوجود، ومنه تناسلت الآلهة الأخرى.

[١٤٢] خلق العالم من عدم المحيط الأزلي.

[١٤٣] قد تصور «بتاح» منف في صورة إله أزلي، و«تنن» هو اسم للإله «بتاح».

[١٤٤] إله الشمس.

[١٤٥] هذا الفصل يتكلم أيضًا عن خلق العالم.

[١٤٦] تورية؛ لأن كلمة «آمون» قد تؤدي معنى الواحد الخفي.

[١٤٧] تورية مع كلمة «تنن».

وصورته قد أنارت في أول آنٍ، وكل كائن أرتج عليه من بهائه، وصاح كالصائح العظيم، وانطلق يتكلم وسط الصمت،[١٤٨] وفتح كل العيون وجعلها تبصر، وبدأ يصيح عاليًا حينما كانت الأرض بكماء؛ فانتشر زئيره ولم يكن عليها أحد غيره، وسوَّى كل كائن، وجعلهم يعيشون، وجعل كل الناس يعرفون الطريق ليذهبوا «حيث شاءوا»، وقلوبهم تحيا حينما يرونه.

الفصل المائة[١٤٩]**:** «آمون» الذي أتى أولًا إلى الوجود في أول آنٍ، «آمون» الذي أتى إلى الوجود في البدء، ولا أحد يعرف طبيعته الخفية، ولم يأتِ للوجود إله قبله، ولم يكن معه إله آخر، ليخبره عن صورته، وليس له أم سمته، ولا والد أنجبه، فيقول «إنه أنا».[١٥٠] وهو الذي صور بيضته بنفسه، الواحد الجبار الخفي الولادة، الذي خلق جماله بنفسه.

الإله المقدس، الذي أتى إلى الوجود بنفسه، وكل الآلهة أتت إلى الوجود بعد أن بدأ يكون.

الفصل المائتان[١٥١]**:** خفي الشكل، لألاء الصورة، الإله المدهش، ذو الصور العدة. وكل الآلهة تتفاخر به ليعظموا من شأن أنفسهم بجماله؛ لأنه عظيم في قدسيته.[١٥٢]

و«رع» نفسه مؤحد بجسمه، وهو الواحد العظيم الذي في «عين شمس»، وقد سمي «تنن» و«آمون» الذي خرج من «نون» … صورته الأخرى كانت الثمانية.[١٥٣]

وهو بارئ الآلهة الأزلية، ومسوي «رع»، ومكمل نفسه «كآتوم»؛[١٥٤] إذ هما عضو واحد، هو رب الجميع، وأول من وُجد، ويقول الناس إن روحه في السماء.

---

[١٤٨] وقد أحدث أول صوت في العالم الأزلي الساكن، كما أنه طار كأوزة على الماء الأزلي، وكذلك جلب أول ضوء.

[١٤٩] هذا الفصل يفسِّر لنا أن «آمون» قد سوَّى نفسه بنفسه.

[١٥٠] حيث يعرفه كما يعرف ابنه.

[١٥١] هذا الفصل يشير إلى فكرة أن كل الآلهة جزء من «آمون».

[١٥٢] الآلهة فخورة بأنها جزء منه (أي من آمون).

[١٥٣] تورية؛ أي الثماني آلهة الذين في الأشمونين.

[١٥٤] تورية مع اسم إله الشمس (فعل كمل = توم، واسم الإله هو «آتوم»).

وإنه هو الذي في العالم السفلي، والذي يسيطر في الشرق؛ فروحه في السماء وجسمه في الغرب، وصورته في «هرمنتس»[١٥٥] تعظم ضياءه (؟).

و«آمون» هو الواحد الذي أخفى نفسه منهم،[١٥٦] والذي خبأ نفسه من الآلهة، وجوهره ليس معروفًا، وقد رفع نفسه إلى السماء وعرج بنفسه (؟) إلى «تاي»،[١٥٧] ولا يوجد إله يعرف صورته الحقيقية، وصورته ليست منشورة في كتب …

إنه خفي أكثر مما يجب حتى يكشف عن بهائه، وعظمته فوق المعتاد حتى يتساءل الناس عنه، وقوته أكثر مما يجب حتى يعرف.

وإن الإنسان ليخر صريعًا في الحال من الفزع إذا نطق باسمه الخفي، وليس هناك إله يمكنه أن يخاطبه به (؟)، وهو صاحب الروح الخفي الاسم؛ ولذلك فإنه سر غامض.

الفصل الثلاثمائة[١٥٨]**:** الآلهة كلهم ثلاثة: «آمون» و«رع» و«بتاح»، ولا مثيل لهم، خفي اسمه بوصفه «آمون»، و«رع» وجهه، و«بتاح» جسمه.

مدنهم «طيبة» و«عين شمس» و«منف» باقية على الأرض إلى الأبد.

وإذا أرسلت رسالة من السماء فإنها تسمع في «عين شمس» وتكرر في «منف» إلى «حسن الوجه»[١٥٩] وتحرير خطاب بقلم «تحوت» في مدينة آمون … يجاب عنه في «طيبة»، ويأتي الإعلان: «إنها (طيبة) تابعة للتاسوع …» ومع ذلك ترسل رسالة أخرى: إنها ستذبح وستحفظ حية؛ فالحياة والموت إذن فيها (طيبة) لكل الناس.

وهو الواحد الأحد: «آمون»، «رع»، «بتاح»، الثلاثة معًا (أي إنهم واحد).

---

[١٥٥] أرمنت.

[١٥٦] تورية.

[١٥٧] دولة الأموات، وهي الآخرة عادة، وقد اعتُبرت هنا كالسماء.

[١٥٨] يشير هذا الفصل إلى أنه يوجد في الواقع ثلاثة آلهة، ولكنهم في الحقيقة إله واحد.

[١٥٩] أي «بتاح»، من المحتمل أن الرسالة التي أرسلت إلى «طيبة» من السماء — كما سيجيء بعد — هي ارتقاء هذه المدينة إلى مكانة العاصمة في أواخر عصر «إخناتون».

الفصل الأربعمائة: يوصف «آمون» بأنه إله التناسل الذي كوَّن أعضاء التناسل، وأول من لقح العذارى. وقد برأ نفسه أولًا حينما ظهر مثل «رع» في «نون»، وسوَّى كل كائن وما لم يكن كائنًا، أبو الآباء وأم الأمهات وثور لأولئك العذارى الأربع.[١٦٠]

الفصل الخمسمائة[١٦١]**:** إنه المُكِبُّ أعداءه على وجوههم، وليس هناك أحد يقدر على منازلته ... وأعداؤه يتلاشون أمامه. أسد غضوب ذو مخالب حادة، ملتهم قوةَ من ينازله في نهاية لحظة.

ثور ثابت الظهر، ثقيل الحوافر على عنق عدوه الذي يمزِّق صدره.

طير كاسر؛ يطير وينقضُّ على من يُنازله، وقادر على تهشيم أوصاله وعظامه ...

تهتز الجبال من تحته في ساعة غضبه، والأرض تزلزل حينما يموج ثائره (؟)، وكل كائن يرتعد فزعًا منه.

الفصل الستمائة[١٦٢]**:** الفهم قلبه، والأمر شفتاه ...

وحينما دخل الكهفين اللذين تحت قدميه نبع النيل من الصخرة التي تحت نعليه.

روحه «شو»، وقلبه «تفنت».

هو «حور أختي» الذي في السماء، وعينه اليمنى النهار واليسرى الليل.[١٦٣] إنه هو الذي يرشد البشر إلى كل طريق،[١٦٤] بطنه نون وما فيها هو النيل، بارئ كل شيء موجود، محيي ما هو موجود، ويبعث النفس في كل أنف.

إله «القدر» وإلهة الحصاد معه لكل الناس. زوجته الحقل فهو يلقحه، وبذرته هي شجرة الفاكهة، وفيضه الحَبُّ ...

---

[١٦٠] إشارة إلى أسطورة غير معروفة.

[١٦١] هذا الفصل يبيِّن لنا ما كان عليه الإله من قوة، وعدم وجود من يستطيع منازلته، كما يذكرنا بفوز «آمون» على أهل الزيغ، وسنرى ذلك فيما بعد.

[١٦٢] يفسر لنا جوهر «آمون» الطيب.

[١٦٣] أي الشمس والقمر.

[١٦٤] يمنحهم النور.

الفصل السبعمائة: يعود الشاعر مرة أخرى إلى «طيبة»، ومن القطع الباقية يمكننا أن نستخلص أن إلهة الكتابة — بوصفها كاتبة لكل التاسوع الأكبر — تحرر وصية «لطيبة».

لأن «آتوم» تكلَّم بفمه وبقلب محب، وفرحت الآلهة عند ذلك. وقد أقروا ما خرج من فم «رع» ... إن عدو «رع» قد أحرق حتى صار رمادًا، وأعطيت «طيبة» كل شيء: الوجه القبلي، والوجه البحري، والسماء، والأرض، والعالم السفلي، والشواطئ (؟)، والمياه والجبال، وما يخرج من المحيط والنيل، وكل ما ينمو على آلهة الأرض ملك لها، وكل ما تشرق عليه الشمس مَتَاع لها في سلام ... وكل أرض تدفع جزيتها بوصفها خاضعة لها؛ لأنها عين «رع» الذي لا يغلبه أحد.

(المقصود من هذا ظاهر جدًّا؛ إذ بعد سقوط «أمنحوتب الرابع» صارت «طيبة» العاصمة ثانية).

الفصل الثمانمائة: يرسو[١٦٥] الإنسان مترحمًا عليه في «طيبة»، إقليم الصدق ومكان الصمت، وأهل الزيغ لا يدخلونها؛ فهي «مكان الصدق» ...

... ما أسعد حظ ذلك الذي يرسو فيها (يموت)؛ فهو يصير روحًا مقدسة ...

(القطع التي لا تزال باقية تدل كذلك على أن جبانة «طيبة» كانت ممجدة هنا بوصفها مكانًا يمكن للإنسان أن يستريح فيه في نعيم مقيم).

(٢٠-٢) أناشيد للإله «آمون رع»[١٦٦]

الحمد لك يا «آمون-رع-حور أختي»

الذي تكلم بفمه؛ ومن ثم خلق بني الإنسان والآلهة والماشية والماعز جميعها، وكل ما يطير، وما يحط.

[١٦٥] أي يصل إلى دار الآخرة؛ وهذه إشارة إلى الموت.

[١٦٦] راجع: Hieratic Papyri in the British Museum 3rd Series Papyrus Iv p. 32 ff.

أنت الذي خلقت الأقطار وجزر البحر الأبيض المتوسط وأهلها قاطنون في بلادهم، وكذلك جعلت المراعي خصبة بوساطة «نون»،[١٦٧] ثم آتت أُكُلها فيما بعد، وكذلك خلقت الأشياء الحسنة التي لا حد لتعدادها لتكون رزقًا للأحياء.

وإنك راعٍ شجاع ترعاهم إلى أبد الآبدين، وبذلك أصبحت الأجسام مملوءة بجمالك، والعيون تبصر بك، وسرى الخوف منك إلى كل الناس، وقلوبهم تتطلع إليك، وإنك طيب في كل زمان، وكل بني الإنسان يعيشون بمشاهدتهم إياك.

وكل إنسان يقول إننا ملكك، يتساوى في ذلك الشجاع والجبان، والغنيُّ والفقير، بصوت واحد، وهكذا يقول كل شيء. ورقَّتك في قلوبهم، وكل إنسان يرى جمالك.

ألم تقل الأرامل «إنك لنا زوج» والأطفال «إنك لنا أب وأم»؟! والغني يتفاخر بجمالك، والفقير يتعبد إلى وجهك، والسجين يتطلع إليك، والذي أصابه المرض يناديك.

اسمك سيكون حاميًا لكل وحيد، وصحةً وعافيةً لمن يسبح على المياه منجيًا إياه من التمساح، وهو ذكرى نافعة في وقت الشدة، منجيًا إياه من فم الحمى، وكل إنسان يلتجئ إلى حضرتك ليضرع إليك.

وأذناك مفتوحتان لتسمعا وتعملا حسب رغبتهم (أي الناس)، يا إلهنا «بتاح» الذي يحب صناعته، والراعي الذي يحب رعيته، حقًّا إن جائزته هي أن يمنح القلب الذي يرتاح إلى الحق دفنًا طيبًا.

وغرامه أن يكون قمرًا في مستهله يرقص له كل بني الإنسان، والمتوسلون يجتمعون في حضرته، وسيكشف خبايا القلوب، والأشياء النامية تتحول شطرَه لتصير مزدهرة، والزنبق يفرح به.

وغرامه أن يكون ملك الآلهة في «إبت أسوت» (الكرنك)، ومحياه بهي، ومنه تنبع الحياة (؟)، ومحراب ريح الشمال ملكه، والنيل تحت أصابعه يأتي من السماء كما أمر حتى يصل الجبال، مقدامٌ في قوته، ضارٍ تحت خاتمه، (سيطرته)، وبطشه سيوجه إلى الخبيث للقضاء على العصيان.

والإنسان يشرب حسبما أمر، ويأكل الخبز حسب رغبته الحسنة، والقلوب والأجسام في قبضته ولا فرح بدونه، والسرور ملكه، والابتهاج لمن في حظوته.

[١٦٧] يعني النيل هنا.

وغرامه أن يكون «حور أختي» مضيئًا في أفق السماء، وكل إنسان منصرف إلى مديحه، والقلوب تبتهج به، وهو شفاء لكل العيون، وعلاج ناجع يظهر أثره في الحال، وهو مجمَّل منقطع القرين، ساحق للمطر والعاصفة.[١٦٨]

ألم تأت من حكم العالم السفلي يا «حور» الفتيَّ يا حامل الصولجان (؟) ألم تحمل فيك أمك «نوت» ليلًا ووضعتك كثور صغير؟ لقد أضأت القطرين بعينيك،[١٦٩] والمحيط العظيم (الفرات؟) مفعم بجمالك.

ألم تمض اليوم راعيًا لبني الإنسان إلى أن ارتحت في حياتك (غاب كالشمس)؟ دعنا نبتهج بك في الغرب حينما تسلمنا إلى الليل، تعالَ إلينا في حياة وثباتٍ وقوة حتى تسمع شكايتنا.

إن أمك يا «آمون» هي الصدق، وهي ملكك الوحيدة الفريدة (أي الصدق)، وإنها خرجت منك[١٧٠] وثار ثائرها لتقضي على من يهاجمك، إن الصدق فريد يا «آمون» يعلو كل إنسان وجد.

[من هذه النقطة نجد أن كل مقطوعة تبتدئ بصيغة تعجبية تكرر غالبًا ثلاث مرات يتخللها نداء] ما أعظم ارتياحك، ما أعظم ارتياحك! يا «آمون» ما أعظم ارتياحك! لقد سرك أن تعمر القطرين، لقد نظمت علية القوم، وثبتت البلاد حسب أمرك الصائب، إنك واحد راضٍ.

ما أعظم حرارتك،[١٧١] ما أعظم حرارتك! يا «آمون» ما أعظم حرارتك! إنك صبور، وبك تخلق الحياة، والطيش بعيد عن جلالتك، وسيكون على الأرض وارثون.

ما أطيبك، ما أطيبك! يا «آمون» ما أطيبك! إنك طيب لكل إنسان، أنت أيها الراعي الذي يفهم الرحمة، والسامع لصياح كل من ينادي، ومن يستميل القلب، وجاعل نفس الحياة يأتي.

ما أجملك! إنك في سلام لأنك أتيت بكل بني الإنسان إلى الوجود، والدنيا هي جزيرتك الجميلة، والشر والعنف قد سَقَطَا.

---

[١٦٨] يظهر من هذه الكلمات الأخيرة أن «شفاء» و«علاج» و«مجمَّل» مستعملة هنا مجازًا، وأن الإشارة الحقيقية هنا هي لإله الشمس بوصفه متغلبًا على الجوِّ الرديء.

[١٦٩] الشمس والقمر: فالعين اليمنى هي النهار والعين اليسرى هي الليل.

[١٧٠] لقد جعل المؤلف هنا الصدق أمَّ الإله وابنته.

[١٧١] المقصود هنا الحرارة الطبيعية التي تسبب الخصب والنماء؛ لأنه هنا يعتبر إله الشمس.

ما أجملك إلهًا! إن «آمون» هو «حور أختي» مدهش، سابح في السماء، حاكم على أسرار العالم السفلي، والآلهة يأتون أمام وجهك (؟)، ويتمدحون بالصور التي تقلبت فيها؛ فلتُضئْ من جديد على يدي «نون»، وأنت خفي في صورة «خبرى»،[١٧٢] وواصل إلى أبواب «نوت»،[١٧٣] وجميل في جسمك، وأشعتك تبشر بك في أعين الأقطار، وجزر البحر الأبيض المتوسط.

وسكان العالم السفلي يتعبدون حولك، والأحياء يخرون سجدًا عند إشراقك، وأهل الشمس يرقصون أمام وجهك.

وعامة القوم وعليتهم يمدحونك، والماعز والماشية تتطلع إليك، والأشياء الطائرة تنطلق عاليًا نحوك، وكل النباتات النامية تلتفت إليك لجمالك، ولا حياة لمن لا يراك.

ما أشجعك، ما أشجعك! يا إلهنا «رع» ما أشجعك! لقد حكمتَ العالم السفلي، ووهبت ساكنيه الحياة، واستجبت لشكايات المتعبين[١٧٤] فيه.

ما أشجعك، ما أشجعك! يا إلهنا يا «رع» ما أشجعك! بإشراقك في الصباح أنرت المحيط،[١٧٥] لقد أيقظت كل الأشياء التي أتت إلى الوجود، ولقد فَتَحْت سُبلها بوصفك راعيهم، ولقد بعثْتَها إلى الحياة مرة ثانية؛ لأنك حاميهم.

ما أشجعك، يا إلهنا يا «رع» أنت يا رب السماء! وأنت أيها الراعي الذي يعرف كيف يكون راعيًا، أليست أذناك تميلان إلى قلوبهم؟ وإرشادك (؟) في كل جسم، وبطشك متيقظًا لكل سيئ النية، وليس هناك شيء تجهله على الأرض.

ما أقدسك في الغرب يا «رع» يا رب السلام! لقد فتحتَ أبواب «مِسْكِتْ»،[١٧٦] بينما أصبح «حور» منتصرًا، و«وننفر» (أوزير) مفعم بالفرح، وأرباب العالم السفلي في عيد، والأرض الصامتة في حبور بأشعتك الجميلة (عالم الموتى).

ما أقدسك في الغرب، أنت يا من يُفني الأبدية، والشكاوى تجمع إليك! أنت يا قاضي الصدق، أنت يا أيها الإله العظيم، حاكم «البوابة»، يا من تميل إلى من يناديك، وعندما

[١٧٢] اسم للشمس في الصباح.

[١٧٣] السماء.

[١٧٤] المتوفِّين.

[١٧٥] يقصد هنا الماء الذي يحيط بالعالم؛ أي «نون».

[١٧٦] إقليم في السماء، ربما كان الأفق.

ينبثق فجر النهار يكون قد أفنى الأعداء الناهبين، فلا يجعل لهم وجودًا، وهو يأمر بأن يحكم الصدق في أرض الجبانة.

ما أقدسك في الغرب، أنت أيها الراعي الذي يعرف كيف يكون راعيًا! لقد وضعت السيادة على كل عين، وأعدت قاعاتهم السرية (؟)، وقد صارت قوتك حمايتهم، وأنت الذي عمله لا يخيب قطُّ، وكل الناس الذين استولى عليهم الإغماء تعود إليهم الحياة «ثانية» عند شروقك.

ما أجمل شروقك في الأفق! فإننا نكون في حياة متجددة! لقد دخلنا في «نون»،[١٧٧] وتجدد الإنسان كما كان في الأول طفلًا، فالواحد يخلع والآخر يلبس،[١٧٨] إنا نمجِّد جمال وجهك، ابحث عن الطريق وأرشدنا إليها؛ حتى نتمكَّن من حسبان كل يوم.

[ما أجمل] شروقك يا «رع»! إنك البارئ الذي يخلق السيادة، والملتفت إلى صوت كل من يصيح، بج أنت من ... والراعي قد وضع أمامه إلى أن وصل إلى المعبد (؟).[١٧٩]

ما أجمل إشراقك يا «رع» يا ربي! يا من يعمل راعيًا في مراعيه، والإنسان يشرب من مائه! تأمل، إني أتنفس من الهواء الذي يمنحه، وهو مالك الحياة التي تذهب سويًّا مع حمايته (؟) إلى كل فرد يتلف حولك (؟).[١٨٠]

ما أجمل شروقك، يا أيها الراعي العظيم! تعاليْ جمعاء أيتها الماشية، تأملي! إنك تمضين اليوم في المراعي تحت حراسته، وقد أبعد عنك كل أذى، إنه يغيب في سلام إلى أفقه وأراضيكم ...

ما أجمل إشراقك يا «رع»! إنك تجعل اللصوص يرتدون، وهاتان العينان تنظران وتبكيان (؟) ... ليل نهار في الأراضي، والأرض الصامتة ... صانع الجمال، ألم تضئْ وبذلك تنبعث الحياة ...؟

ما أجمل إشراقك يا «رع»، أيها الراعي المحبوب! ... والماعز والماشية والطيور تصيح له ... مصر، ونوره الجميل يأتي إلى الوجود (؟).

---

[١٧٧] الظاهر أن الفكرة في ذلك هي أن مصير الإنسان يتبع إله الشمس الذي يدخل في «نون» (محيط العالم السفلي) ليلًا ثم يولد ثانية طفلًا ممتلئًا حياةً في الصباح.

[١٧٨] أي إن الرجل المسنَّ يلقى به في عالم الآخرة، والصغير يلبس؛ ليكون في الحياة الدنيا.

[١٧٩] المعنى غامض.

[١٨٠] المعنى غامض.

[والظاهر أن معظم بقية الورقة قد مزقت قصدًا أو اتفاقًا.]

هذه الأناشيد التي ترجمناها لها أهمية خاصة؛ إذ إنها تساعدنا على تكوين رأي عن الميول الدينية في «عصر الرعامسة»، وبخاصة عن فكرة التوحيد، والواقع أن هذه الأناشيد في جملتها تشبه أناشيد ورقة «ليدن» التي سميناها قصائد عن «طيبة» وإلهها (رقم ٣٥٠)؛ إذ نجد في هذه الورقة أن «آمون-رع» قد ذُكِر باسمه الشائع هذا مرة واحدة، وإن كان هو الإله الوحيد الذي كان يقصد المؤلف تبجيله والإشادة به، وقد ذكر غير مرة باسم «آمون» فحسب أو باسم «رع».

ولا غرابة في أن نراه يذكر في بعض الأحيان في أنشودة «ليدن» باسم «حور أختي» و«آتوم»؛ لأنه كان يمثل إله الشمس، ولكن الذي يلفت النظر هو أنه قد وصف في حالتين بأوصاف «بتاح» بصفة قاطعة.

وهذه المميزات تظهر لنا ثانية في الورقة التي نحن بصددها؛ إذ نجد أن اسم «آمون-رع» لم يذكر إلا مرتين، على حين أن الاسم المركب «آمون-رع-آتوم-حور أختي» يظهر من سياق الكلام أنه يدل على اسم إله واحد، وأن الإشارات الأخرى إلى «آتوم» و«حور» و«حور أختي» ليست إلا مجرد مسميات لإله واحد مسيطر، وقد سمي هذا الإله «بتاح» عندما نعت بأنه الصانع العظيم، كما أنه ينعت بالنيل عندما يتخذ صفات الإله «جَعبي» (النيل)، ولكن رغم كل ذلك فإن أعظم مظهر له هو الشمس؛ إذ إنها إذا غابت انحلَّت قوى بني الإنسان وماتوا، وإذا أشرقت انتعشت كل المخلوقات، والواقع أن الحياة بدون شروق الشمس تصبح مستحيلة.

وقد استمرت الصور الخرافية القديمة عن إله الشمس تذكر في هذه الأنشودة؛ فهو يسبح في السماء في سفينة ويرسل لهيبَه على الثعبان «إبوبي»، هذا إلى أن الإلهة «نوت» — ربة السماء — تحمل فيه ليلًا ويُولد كل صباح في شكل ثور صغير، ولكن إذا كان له جسم سماوي ظاهر نهارًا فإنه أثناء الليل يحكم في العالم السفلي، وهو كذلك يعتبر كإله القمر، ويسر سرورًا خاصًّا في أن يظهر نفسه هلالًا، وربما كان ذلك إشارة إلى «خنسو» إله «طيبة».

ونجد كذلك في هذه الأنشودة إشارة إلى الإلهة «موت» المكملة لثالوث «طيبة»؛ فهي أم هذا الإله المتلوِّن كالحرباء،[١٨١] وكذلك نجد في فقرة أن «إلهة الصدق» قد اعتبرت أمًّا

[١٨١] أعني بذلك المتعدد الصور.

وأختًا له، وقد أشرنا سابقًا إلى أن «نوت» إلهة السماء قد حملت فيه، وقد ذكرت معه عدة آلهة أخرى، غير أنها تلعب دورًا ثانويًّا، وقد جيء بذكرها هنا لتمجيد الإله الأعظم.

وقد ذكر «آمون-رع» في هذه الأناشيد بوصفه إلهًا نافعًا، وقد اتصف بأنه راعٍ طيب مرارًا وتكرارًا، وأنه أقرب الأقرباء إلى بني الإنسان، والحيوان والنباتات من مخلوقاته.

وهو الذي يحفظ كيان الحياة ويمد الإنسان بأرزاقه؛ ولذلك تعبده الطبيعة كلها، وهو عدو قاسٍ للثائر والخبيث، وهو يمنح كل من يواليه الفرح والسرور، وهو قاضٍ مسيطر عادل، وأذناه مفتوحتان لتسمعا الشكايات.

على أن أكبر ظاهرة تسترعي النظر في هذه الأناشيد هي التأكيد الذي يُظهره بأنه «رب الكون»، ولا يغرب عن ذهن أي قارئ أن يرى بشكل بارز كثرة ورود التعبيرات «كل واحد» و«كل إنسان» و«كل بني الإنسان».

وكما أنه لا يفرق بين الفقير والغني فإنه كذلك يمد سلطانه على الأجانب خارج الحدود المصرية. وقد ذكر أهل البحر الأبيض المتوسط ثلاث مرات.

وأظن أن ما ذكرناه كافٍ لبيان أن فكرة الوحدانية قد عبِّر عنها في أناشيد «آمون رع» التي على ورقة «ليدن» جنبًا إلى جنب مع فكرة تعدد الآلهة التقليدية في الديانة المصرية، وليس هناك تضارب ظاهر في التعبير عن هاتين الفكرتين[١٨٢] في متن واحد.

ولا شك في أننا نشاهد هنا تأثير فكرة التوحيد التي ظهرت في «تل العمارنة»، ومع أنها قد أُخمدت بكل شدة وعنف إلا أنها قد تركت أثرها في أذهان القوم.

(٢٠-٣) من صلوات رجل اضطهد ظلمًا[١٨٣]

لقد وجد مكتوبًا على استراكا لمدرس عدة أناشيد طريفة، في قبر «رعمسيس التاسع»، ومن بين هذه الأناشيد أربعة لها طابع خاصٌّ تدل على أن كاتبها مؤلف واحد. وهي — كما سنرى — تبتدئ بمديح طويل للإله، وفي النهاية تلتمس مساعدته على عدو قوي

[١٨٢] وهذا يطابق ما نشاهده عند عامة الشعب الجهال؛ فإنهم يعتقدون بوحدانية الله ولكنهم في آنٍ واحد يتوسَّلون إلى أولياء الله معتقدين أنهم ينفعون أو يضرون.

[١٨٣] راجع: A. Z. XXXVIII pp. 19 ff.

قد حَرَم المؤلف غدرًا وظيفته. فالله هو الذي يقاوم هذا العدو؛ لأنه هو «القاضي العادل، الذي لا يقبل الرشوة»؛[١٨٤] ويقول لربه: إنك تساعد المحتاج، ولكنك لا تمد يد المساعدة للقوي. هدئ روع التعس يا أيها الوزير، واجعله في حظوة «حور[١٨٥] القصر».

وقد يكون هذا الرجل الذي نسخ التلميذ شعره هنا مع أشعار ترجع إلى عصر «رعمسيس الثاني»، رجلًا شهيرًا من حملة الأقلام، وربما كان شاعرًا من المغضوب عليهم.

لإله الشمس

جميل استيقاظك أنت يا «حور» الذي يسبح في السماء … أنت أيها الطفل الناري ذو الأشعة الساطعة، الماحي الظلام والدجى، الطفل النامي الجسم (؟)، والحلو الصورة الجالس في عينه،[١٨٦] الموقظ جميع الناس على فُرُشِهم، وما تمشي على بطنها في (أجحارها).

إن سفينتك تواصل دورتها في مياه «نسرسر»،[١٨٧] وتسبح على القبة الزرقاء في ريح رخاء، وبنتا النيل تحطمان الثعبان[١٨٨] من أجلك، وإله «أمُبس»[١٨٩] يرميه بنباله، والإله «جب» يقف شاهدًا (؟) على عموده الفقري والإلهة «سركت» … على حنجرته، ونفثات هذه الحيات النارية تحرقه، وبخاصة ما كان منها على باب[١٩٠] بيتك. والتاسوع الأعظم يتقد غضبًا عليه، وما أكثر سروره حينما يفرى قطعًا. وأولاد «حور»[١٩١] يقبضون على المدية ليثخنوه جراحًا (؟). آه! إن عدوَّك قد سقط، والحق يقف ثابتًا أمامك.

---

[١٨٤] كان الإله يعتبر أنه وزير، كما أنه يعتبر القاضي الأكبر.

[١٨٥] الملك.

[١٨٦] ما يقصد من ذلك قد فسر بتمثيل إله الشمس لطفل جالس في وسط قرص الشمس.

[١٨٧] مكان خرافي.

[١٨٨] الثعبان «أبوبي» الذي يهدد الشمس، أما بنتا النيل فغير معروفتين لنا.

[١٨٩] «ست» الذي لا يعتبر هنا كائن شرير، وأمبُس هي مدينة «كوم أمبو».

[١٩٠] يعلو البوابات غالبًا صف من الحيات التي تحميها.

[١٩١] أربعة كائنات برأها «حور» لحماية «أوزير».

وعندما تحول نفسك إلى «صورة» «آتوم» تعطي يدك أرباب العالم السفلي،[١٩٢] والذين ينامون[١٩٣] يعبدون جمالك، ويجتمعون كلهم حينما يسطع نورك في وجوههم. وهم يتحدثون إليك بما يرغبون؛ لتضمن لهم أن يروك مرة أخرى. وعندما تغيب عنهم يداهمهم الظلام وكل إنسان يصيح ثانية في تابوته.

إنك رب يجد الناس فيه فخرهم، إله جبار أبدي، قاضٍ بين الناس، ومتزعِّم قاعة القضاء، مثبت العدل ومهاجم الظلم، ليت من تعدى عليَّ يُقتصُّ منه. انظر إنه أقوى مني، وقد اغتصب مني وظيفتي وأخذها زورًا. أعدها إليَّ ثانية! انظر إني أراها في يدي آخر …

نفس الموضوع

أنت يا أيها الواحد السامي الذي لا يُعرَف مجرى سيره، ما أشد خفاء ذاتك! الواحد السامي المختلف الألوان (؟)، الذي يمنح النور بعينيه المقدستين،[١٩٤] وحينما يغيب تظلم الأرضان. أيها القرص الجميل ذو النور المضيء الذي يمحو الظلام، الصقر العظيم … الباشق المخترق السماءين، والسائح على السماء السفلى إلى نهاية طولها وعرضها، ولا ينام قط في طريقه. وعندما يطلع الفجر يظهر ثانية في مكانه. كالواحد المضيء الذي لا يعلم سيره أحد. وما أشد خفاءه عندما يحل الظلام! ذلك الظلام الذي يطمس الوجوه![١٩٥]
أنت أيتها الشمس السامية ذات الضوء الأبيض، والتي بأشعتها يرى بنو الإنسان، والتي في أنفها نفس الحياة …[١٩٦] والناس يحيون ويموتون بإشارة منه، وهو الذي يجعل الأنف المغلق يتنفس ثانية، وكذلك يفعل بالحناجر الجافة حسب إرادته، ولا أحد يعيش بدونه، وكلنا قد ولدنا من عينه.[١٩٧]

---

[١٩٢] الموتى الذين تزورهم الشمس أثناء الليل في العالم السفلي.

[١٩٣] الموتى.

[١٩٤] الشمس والقمر.

[١٩٥] عندما لا يمكن رؤية أحد.

[١٩٦] يعتبر الأنف موضع التنفس والحياة.

[١٩٧] هناك خرافة تقول إن بني الإنسان نشئوا من دموع عين الشمس، وأن الإلهين الأولين — وهما «شو» و«تفنت» — قد نشآ من تفلة الإله «رع» وعطسته.

امدُد إليَّ يدك وساعدني ... أيها القاضي الذي لا «يأخذ» «رشوة (؟)» ...

«إلى أوزير»

الحمد (؟) لك يا باسطًا ذراعيه[١٩٨] ونائمًا على جانبه. أنت يا مضطجعًا على الرمل، يا رب الخصب، أيتها المومية ذات العضو الطويل! ...

إن «رع-خبر» يضيء على جسمك حينما تنام مثل «سوكار»؛[١٩٩] ليمحو الظلام الذي على جسمك ويضع النور لعينيك، إنه يقف جامدًا (؟) حينما يشرق على جثتك وينعاك ...

الأرض على كتفك، وأركانها (؟) عليك حتى عمد السماء الأربعة؛[٢٠٠] فإذا تحركتَ زُلزلت الأرض ... والنيل يفيض من عرق يديك، وأنت تبعث هواء حنجرتك في أنوف الناس ... الأشجار والكلأ واليراع، و... والشعير والحنطة وشجرة الفاكهة.[٢٠١]

فإذا حفرت البحيرات ... البيوت والمعابد أقيمت، والجبال سحبت، والأرض زرعت، والقبور والجبانات حفرت؛ فهي عليك وأنت الذي صنعتها، وكلها على ظهرك. ويوجد منها كثير أعظم، مما لا يمكن تدوينه وليست هناك صحيفة تسعه (؟)، وكلها موضوعة على ظهرك، ولست بقائل «إني مثقل بالحمل أكثر مما يجب.»

أنت والد الإنسانية وأمها؛ فهم يعيشون بنفسك، «ويأكلون» من لحم جسمك «الإله الأزلي» اسمك:

عندي ... في ذلك الذي تعرفه ...[٢٠٢]

---

[١٩٨] الإله المتوفى يستيقظ على الرمل حيث تُدفن الموتى.

[١٩٩] إله الموتى القديم في «منف».

[٢٠٠] من هذه النقطة وما يليها نجد أن الفكرة عن «أوزير» غير عادية؛ إذ يظن فيه أنه راقد على الأرض كأنه هو الأرض نفسها. والماء والهواء مشتقان منه.

[٢٠١] نحن مدينون له بالشكر من أجلها أيضًا.

[٢٠٢] وكذلك ما يلي هنا فيه إشارة عن الشاعر نفسه، ولكن لا يظهر بأنها شكايته العادية.

(٢٠-٤) أناشيد قصيرة وصلوات

هذه القصائد القصيرة قد وصل إلينا معظمها من تمارين تلاميذ المدارس، ونشاهد أن كثيرًا من الهموم التي يتألم منها الشاعر، والمطامح التي يتطلع إليها يضعها أمام الآلهة وهي تتفق مع أصلها. وسأجعل المحل الأول للقصائد التي يخاطب بها «الزميل السماوي» و«حامي الكُتَّاب» «تحوت».

صلاة «لتحوت»[٢٠٣]

تعال إليَّ يا «تحوت»، أنت يا «أبيس»[٢٠٤] الفاخر، أنت أيها الإله الذي ترنو إليه الأشمونين، يا كاتب خطابات التاسوع، والواحد العظيم في «أونو».[٢٠٥] تعال إليَّ لترشدني وتجعلني ماهرًا في صناعتك، وصناعتك أجمل من كل الصناعات، إنها تجعل الناس عظماء. وقد وُجدَ أن من يحذقها يصبح مشهورًا، وإنك تقوم لهم بأعمال كثيرة، وهم من أعضاء مجلس الثلاثين.[٢٠٦] إنهم أقوياء وأشداء بما تفعله أنت، إنك أنت الذي تهتم بمن ليس له ... وإله القدر وإلهة الحصاد معك.[٢٠٧]

تعال إليَّ، واهتم بأمري، إني خادم بيتك، واجعلني أتحدث عن أعمالك العظيمة في أي أرض أحلُّ بها.

وسيقول السواد الأعظم من الناس: «إن التي أنجزها «تحوت» أشياء عظيمة.»
وسيأتون بأطفالهم ليَسِمُوهم[٢٠٨] بِسِمَة خدمك.
إنها حرفة نافعة يا أيها المخلص (؟) القوي. وسعيدٌ من يحترفها.

---

[٢٠٣] Pap. Anastasi V. 9.2 ff.

[٢٠٤] تحوت يمثل بشكل الطائر «أبيس» (أبي قردان).

[٢٠٥] هذه أيضًا هي «هرموبوليس» مدينة «تحوت» (الأشمونين الحالية).

[٢٠٦] أرقى الموظفين.

[٢٠٧] إن عندك زادًا وأرزاقًا.

[٢٠٨] كالماشية أو الأرقاء.

صلاة «لتحوت»[٢٠٩]

إيه يا «تحوت»! ضعني في «هرموبوليس» (الأشمونين)، في مدينتك حيث الحياة لذيذة![٢١٠] أنت تمدني بما أحتاج إليه من خبز وجعة، وتحرس فمي عند الكلام.

ليت «تحوت» يكون ورائي غدًا[٢١١] (يوم الحساب)، تعالَ إليَّ حينما أدخل أمام «أرباب الصدق» (محكمة العدل)، وبذا سأخرج بريئًا. وأنت يا شجرة الدوم العظيمة التي ذَرْعُها ستون ذراعًا، والتي تحمل فاكهة، في فاكهتها أحجار، وفي أحجارها ماء.[٢١٢] وأنت يا من تأتي بالماء إلى المكان البعيد. تعالَ إليَّ ونجِّني، أنا الرجل الصامت.[٢١٣] أنت يا «تحوت» أيها البئر العذبة للظمآن في وسط الصحراء! فهو مغلق لمن يجد كلامًا يقوله (الثرثار)، ومفتوح لمن يلزم الصمت، وإن الرجل الصامت يأتي ويجد البئر، والأحمق «يأتي» والبئر مملوءة بالأحجار؛[٢١٤] (أي لا يجد ماءً).

صلاة إلى صورة من صور «تحوت»[٢١٥]

نصب الكاتب تمثالًا صغيرًا في بيته للإله «تحوت»، وهو الإله الحامي للعلماء، وأخذ الآن يرحب بهذه الصورة، وهي تمثله في شكل قرد يجلس القرفصاء، كما يمثل هذا الإله بهذا الوضع كثيرًا.

«الحمد لك أنت يا رب البيت، أيها القرد ذو الشعر الأبيض والصورة اللطيفة والطبع الرقيق المحبوب من كل الناس. إنه مصنوع من حجر «سهرت» «وهو تحوت»؛ ليضيء

[٢٠٩] Pap. Sallier. 1. 8. 2 ff.

[٢١٠] أيريد حقيقة أن يذهب إلى الأشمونين أم يقصد المعنى المجازي؟ يكون بيد المخلصين في صناعتك؛ أي صناعة الكتابة.

[٢١١] يوم الحساب الذي لم يأتِ بعد.

[٢١٢] حسب ما يلي يكون المعنى أن إنسانًا يتحرَّق عطشًا ينجي نفسه بعصارة هذه الأحجار.

[٢١٣] الرجل المتواضع الذي يثق تمام الثقة بربه.

[٢١٤] بالحصى والرمل.

[٢١٥] Pap. Anastasi. III. 4. 12. ff.

الأرض بجماله، وما على رأسه من العقيق الأحمر، وقُبُلُه من الكوارتز،[٢١٦] وحبه يثب على حاجبيه، ويفتح فاه ليمنح الحياة،[٢١٧] وإن بيتي لفي سعادة منذ دخله الإله، وإنه يثري وقد أصبح فاخر الأثاث منذ وطأته قدم مولاي.

كونوا سعداء يا أهل حيي، وانعموا يا أقاربي جميعًا. انظروا! إنه ربي هو الذي صنعني؛[٢١٨] حقًّا إن قلبي يتوق إليه.

إيه يا «تحوت»! إذا كنت تصبح حاميًا لي فلن أخاف العين.»[٢١٩]

صلاة إلى «رع»[٢٢٠]

تعال إليَّ يا «رع-حور-أختي» لتعنى بي، إنك أنت الفعال، وليس أحد سواك يفعل شيئًا، إنك أنت فحسب الذي يفعل كل شيء.[٢٢١]

تعال إلى يا «آتوم» ...! إنك أنت الإله السامي، وإن قلبي يتطلع نحو «عين شمس». وقلبي سعيد، ولُبِّي منشرح.

إن التماساتي تُسمع، وكذلك تضرعاتي اليومية (لديك)، وإن صلواتي بالليل وأدعيتي التي لا ينفك فمي يرددها تُسمع اليوم.

أنشودة استغفار إلى «رع»[٢٢٢]

أنت أيها الواحد الأحد! يا «حور-أختي» المنقطع القرين! حامي «الملايين»، ومنجي مئات الألوف، ومخلص من يناديه، رب «عين شمس».

---

[٢١٦] يحتوي هذا التمثال على أنواع ثلاثة من الحجارة نصف الكريمة، وقد اختيرت بدون أي مراعاة للون الحيوان الطبيعي، وإلا لما كان قرص القمر الذي على رأسه أحمر اللون.

[٢١٧] المقصود هنا الإله وليست صورته.

[٢١٨] أي يمنحني الفَلاح والتقدم.

[٢١٩] أي الحسد.

[٢٢٠] Pap. Anastasi II. 10. 1 ff.

[٢٢١] المعنى المحتمل: كل الآخرين يساعدون بالكلام فحسب.

[٢٢٢] Pap. Anastasi, IV, 10, 5, ff.

لا تعاقبني من أجل ذنوبي الكثيرة؛ إنني شخص لا يعرف نفسه (؟)، إنني رجل لا حيلة له؛ إذ أتبع فمي[٢٢٣] طوال اليوم كالثور الذي يتبع علفه، وعند المساء … فإنني فرد يأتي إليه ما يرطب.[٢٢٤]

إني أجول طوال اليوم في … البيت وفي الليل …

صلاة إلى آمون لترقية المدرس[٢٢٥]

ليتك تجد «آمون» يفعل كما ترغب في ساعة رضائه، وأن تحمد بين العظماء والمخلدين في مكان العدل![٢٢٦] إيه يا «آمون»! إن نيلك المرتفع يطفر على التلال، وهو رب السمك، زاخر بالدجاج، وكل الفقراء راضون.[٢٢٧] ضع العظماء في أماكن العظماء، ضع كاتب بيت المال «كاجابو» أمام «تحوت» كاتبك (؟) للعدل.

صلاة إلى «آمون»[٢٢٨]

تعال إليَّ يا «آمون»، وخلِّصني من سنة البؤس هذه؛ فقد حدث أن الشمس لا تطلع، وقد أتى الشتاء كأنه الصيف، وانعكست الأشهر (؟) واختلت الساعات.[٢٢٩]

فالعظماء ينادونك، والصغار يلجئون إليك، ومن هم في أحضان مرضعاتهم يقولون: «امنح نفس «الحياة» يا آمون.»

[٢٢٣] المعنى: أني أفكر في طعامي فحسب.

[٢٢٤] المعنى: عطفك.

[٢٢٥] Pap Anastasi IV 10 5 ff.

[٢٢٦] نعت للجبانة.

[٢٢٧] المعنى: بما أنك تَهَبُ نعمًا كثيرة على الجميع، فاعمل شيئًا كذلك إلى معلمي.

[٢٢٨] Pap Anastasi IV 10 7 ff.

[٢٢٩] ربما يقصد بذلك حالة جوية غير عادية.

وعندئذ قد وجد أن «آمون» أتى بسلام بالنسيم العليل أمامه. وقد جعلني أصير جناح عقاب.[٢٣٠] ولما كانت … فتحدث عن القوة للراعي في الحقل والغسالين على شاطئ النهر، وللماتوي[٢٣١] الذين يأتون من الإقليم، للغزلان في البراري.[٢٣٢]

أنشودة إلى «آمون» بعد فوزه[٢٣٣]

هذه الأنشودة التي لها أهمية خاصة؛ لأنها تهاجم زيغ «إخناتون» قد حُرِّفت كثيرًا على يد التلميذ الذي كان مكلفًا بنسخها، فأصبح لا حيلة لدينا إلا الظن عند تفسير معنى كثير من أبياتها.

«آمون» أيها الثور! أنت يا عجل البقرة (؟) السماوية والنائم في حظيرة … وحينما يفتح عينه تضيء الأرض.

أنت تجد من ينتهك حرمتك … الويل لمن يهاجمك! إن مدينتك باقية، «ولكن» من هاجمك يهزم. اللعنة على من يهاجمك في أي أرض!

يا «آمون» أنت صاري «سفينة» المزدوج الذي يتحمل كل ريح، والذي … من نحاس … ولا يهتز أمام نسيم الشمال …

«آمون» أيها الراعي الذي يرعى أبقاره مبكرًا، والذي يسوق المريضة (؟) منها إلى المرعى! إن الراعي يسوق الماشية إلى المرعى، إيه يا «آمون»! وهكذا تسوق أنت المرضى (؟) إلى أرزاقهم؛ لأن «آمون» راعٍ ليس بالكسلان.

«آمون» أيتها «البوابة» النحاسية![٢٣٤] (؟) إنه يمنح ثوابه في حينه، وشمس الذي عرفك لم تغب يا «آمون». ولكن الذي يعرفك يضيء، وساحة الذي يهاجمك في ظلمة،[٢٣٥] على حين أن جميع الأرض تكون في ضوء الشمس، ومن يضعك في قلبه يا «آمون» تشرق شمسه.

---

[٢٣٠] ربما كان في ذهنه جناحا العقاب اللذان كانت تروخ بهما «إزيس» على «أوزير».

[٢٣١] قوم في شمال بلاد النوبة كانوا يعملون جنودًا مرتزقة.

[٢٣٢] يحتمل أن يكون المعنى: كل الأشياء الموجودة تتحدث عن سلطان «آمون».

[٢٣٣] Brit. Mus. Ostracon, 5656, A. Z. XIII p. 106.

[٢٣٤] يتخيل كأنه مكان العدل الذي تقرر فيه مسائل الثواب والعقاب.

[٢٣٥] مباني الملك الزائغ، خصوصًا ما يوجد منها في تل بني عمران.

أنت أيها النوتي الذي يعرف المياه! «آمون أيها المجداف المحرك … أنت أيها الواحد المجرب الذي يعرف المكان الضحضاح، والذي يُتاق إليه على الماء، وإن «آمون» يكون حاضرًا حينما يتطلع إليه إنسان على الماء.

«آمون» أنت يا إله القدر،[٢٣٦] وإلهة الحصاد، الذي فيه … كل الحياة! إن الذي لا يعرف اسمك يصيبه الويل كل يوم.

يا «آمون» أنا أحبك (؟) وأثق فيك … إنك ستخلصني من فم الإنسان في اليوم الذي يقول فيه الكذب، أما رب الآلهة فإنه يعيش على الصدق … أنا لا أستسلم للهم الذي في قلبي، وما قاله «آمون» سيحدث.

صلاة إلى «آمون» بوصفه القاضي العادل[٢٣٧]

أنت يا «آمون-رع» يا أول من كان ملكًا! يا أيها الإله الأزلي! يا وزير الفقراء[٢٣٨] الذي لا يأخذ مكافأة من غير حق، ولا يتحدث إلى من لا يأتي بشاهد، ولا ينظر إلى من يعطي الوعود! (؟) إن «آمون» يقضي في الأرض بإصبعه،[٢٣٩] ويتكلم إلى القلب،[٢٤٠] ويجعل مصير المذنب النار[٢٤١] والمحق الغرب.

صلاة إلى «آمون» في المحكمة[٢٤٢]

يا «آمون»، أعر أذنك إلى فرد واقف وحده في المحكمة فقير، و«خصمه» غني، المحكمة تظلمه بالفضة والذهب إلى كتاب الحساب! والملابس إلى الحجاب.[٢٤٣]

[٢٣٦] أي عندك زاد.

[٢٣٧] Pap. Anastasi, II. 6. 5. ff.; Pap Bologna 1094 2. 3 ff.

[٢٣٨] هو أحسن من الموظفين الدنيويين الذين يضطهدون الفقراء.

[٢٣٩] إشارة من إصبعه كافية.

[٢٤٠] أي كلماته تذهب إلى القلب، والمعنى المحتمل: أن الإنسان لا يسمعها بل يعرفها.

[٢٤١] حرفيًّا: إلى مكان نزول الشمس حيث يحرق الشرير. والغرب هنا معناه الجنة حسب أحد المذاهب المصرية.

[٢٤٢] Pap Anastasi II 8 5 ff.

[٢٤٣] هذه هي الرشوات التي يطلبونها.

غير أنه عرف أن «آمون» يحول نفسه إلى الوزير؛[٢٤٤] ليجعل الرجل الفقير ينتصر، وقد وجد أن الرجل الفقير قد أنصف، وأن هذا الفقير قد تفوَّق على الغني.

أنت أيها النوتي الذي يعرف الماء! «آمون» أيها المجداف المحرك ...[٢٤٥] الذي يعطي الخبز من ليس عنده، وكذلك يغذي خادم بيته.

أنا لا أتخذ لي عظيمًا ليحميني في كل ... ولم أضع ... تحت سلطة إنسان ... ربي هو حاميني.

أنا أعرف واحدًا قويًّا، وإنه حامٍ قوي الساعد، وهو وحده القوي.

أنت يا «آمون» الذي يعرف الخير (؟) أنت ... من يناديه. «آمون» يا ملك الآلهة، أنت أيها الثور القوي الساعد ومحب القوة!

من لوحة تذكارية[٢٤٦]

مؤلف هذه القصائد القصيرة هو المصور «نبرع»، الذي كان يشتغل في جبانة طيبة في عهد «رعمسيس الثاني»، وقد رقد ابنه «نخت آمون» المصور مريضًا حتى أشرف على الموت.[٢٤٧] فحوَّل «نبرع» وجهه شطر «آمون»، وأنشأ هذه الابتهالات له؛ لأن قوته عظيمة، وتضرع إليه بصلوات. وعلى أثر ذلك وجد أن رب الآلهة جاء كنسيم الشمال ومرَّ أمامه هواءً عليلًا؛ ونجا ابنه.

صلاة إلى «آمون»

سأنظم له أناشيد باسمة، وسأقدم له حمدًا يرتفع إلى عنان السماء، وينتشر في عرض الأرض، وسأعلن قوته للغادي والرائح على النيل.

كن أنت على حذر منه! وقل ذلك للابن وللبنت، وللعظيم والصغير. أعلن ذلك للأجيال التي كانت والتي لم توجد بعد.

---

[٢٤٤] هو أيضًا القاضي الأعلى.

[٢٤٥] نفس السطر يوجد فيما بعد.

[٢٤٦] انظر Sitz Ber. Berl. Ak. 1911. pp. 1088 ff. B. Gunn, Journ. of Egypt. Archaelogy. III pp. 83 ff.

[٢٤٧] إن الإله قد عذبه بالمرض؛ لأنه وضع يده على بقرة تخص «آمون».

أعلن ذلك للسمك في الماء، والطيور في السماء، حدِّث بذلك من لا يعرف، ومن يعرف كن أنت على حذر منه.

أنت يا «آمون» يا رب الصامت، ومن يُلبِّي صوت الفقير، وإذا ما ناديتك وأنا في بؤس خلَّصتَني، إنك تمنح التعس النَّفَس. إنك تنجيني أنا الذي في الأغلال.

أنت يا «آمون-رع» يا رب «طيبة»! إنك مخلص مَنْ في العالم السفلي (جهنم)؛ لأنك … وإذا ناجاك إنسان أتيت من بعيد.

ومع أن العبد مستعد لارتكاب المعصية؛ فإن الرب متهيِّئ دائمًا لأن يكون رحيمًا؛ لأن رب «طيبة» لا يُمضي يومًا بأكمله غضبان؛ فغضبه ينتهي في لحظة، ولا يبقى شيء. والريح قد تحول إلينا رحمة بنا، و«آمون» يتحول مع (؟) ريحه.

وحياتك ستكون رحيمًا، وما قد أُقْصِيَ بعيدًا لن يعود ثانية! (يعني غضب الإله)، [وقد أضاف لكل هذا «نبرع» الكلمات الآتية]:

سأضع هذا التذكار باسمك، وأنشئ هذه الأنشودة عليه كتابةً إذا نجيت لي الكاتب «نخت آمون». هكذا قلت وقد أصغيت لي. والآن انظر! فإني أفعل ما قد قلت إنك أنت الرب لمن يناديه، مرتاح إلى الصدق يا رب «طيبة».

يجب أن يلاحظ هنا أن «نبرع» لم يكن المؤلف الحقيقي لهذا الشعر؛ لأن نفس الأفكار التي وردت فيه قد جاءت كثيرًا على لوحات تذكارية من هذا التاريخ في جبانة «طيبة» …

وعلى هذه اللوحات التذكارية أمر القارئ أن يحذر الإله الذي يعاقب، وكذلك عبر عليها عن الأمل في الرحمة، وهناك كذلك الخطاب للعظيم والصغير، ولمن يعرف ومن لا يعرف، وللسمك في النهر والطيور في السماء … إلخ.

والظاهر أنه كان يسكن حينئذٍ في الأماكن المقدسة، حيث كان عمال الجبانة يقيمون لوحات تذكارية، شخص ما كان يصنع هذه اللوحات للمرضى وللذين شفوا، ويكتب عليها أشعارًا موافقة لواقعة الحال. وهذا الرجل يظهر أن تعليمه كان ناقصًا، كما يدل على ذلك خطه غير المهذب، غير أنه كان ذا مَوْهِبةٍ شعرية.

وعلى أية حال نجد أن إله الشمس، أو «آمون» الذي يقوم مقامه، قد أصبح ملاذًا للمحزون، والذي يسمع الشكوى ويُجيب دعاء مَنْ يستغيث به، وهو الذي يحضر عند ذكر اسمه، وهو الإله المحبب الذي يسمع الصلوات، والذي يمد يده إلى الفقير، والذي يخلص المنهوك الذي أضناه المرض؛ ولا شك في أن هذا المظهر الجديد في التعبد والاتصال المباشر

بين العبد وربه هو الوحدانية بعينها، وقد ظهرت بأجلى معانيها في حِكم «أمنموبي»، وكذلك في تعاليم «آني»، ولكن لا جدال في أن تعاليم «إخناتون» السامية كان لها أثر فعَّال في تغلغل هذه الفكرة السامية في نفوس المصريين، رغم تمسكهم بآلهتهم الأخرى التي لم يكن التَّمسُّك بها في هذا العصر إلا مجردَ تقليد موروث.

الشعر الغزلي

تدل البحوث في الأدب العالمي قديمه وحديثه على أن أغاني الحب لم تحتل مكانها في الأدب الراقي إلا بعد فترة طويلة من الزمن في حياة الأمم، ويرجع ذلك إلى ضرورة انقضاء آماد تتطور فيها مشاعر الأمة، وتتربى في أثنائها عواطفها؛ ومن ثم تأخذ في أسباب التعبير عن وجداناتها متأثِّرة ببيئة الشاعر وبجوِّه الذي يعيش فيه؛ ففي بلاد الهند واليونان مثلًا نشاهد وَفْرَة في إنتاج الشعر الذي يخرج عن دائرة الغزل، وذلك قبل أن يكون لكل منهما إنتاج في الشعر الغنائي المعبِّر عن العواطف والوجدان، وفي بلاد الصين القديمة لا نستطيع أن نقطع بالاتجاه الذي سار فيه أدبها؛ لأن كل ما بقي لنا من أدب هذه الأمة هو ما جمعه «كنفوسيوش»، وفي بلاد العرب نجهل حال الشعر العربي قبل العصر الجاهلي؛ لانعدام مظانِّه التي نرجع إليها فيه.

أما في مصر فقد كان الشعر الغزلي معروفًا منذ عهد الدولة الحديثة على الأقل، ولا نزاع في أنه كان موجودًا قبل هذا العصر بزمن بعيد، ولكن كان لزامًا على علماء اللغة المصرية القديمة والباحثين في الأدب المصري القديم أن يثقفوا أكثر من قرن زمني ليثبتوا للعالم الحديث أن التحنيط لم يكن هو الموضوع الفذ شغل بال المصري القديم مدة حياته. ومع أنه قد ظهر لنا أن المصريين القدماء كانوا أهل فرح ومَرَح، وكانوا مولعين باللعب والتمتع بكل نواحي الحياة وبالموسيقى؛ فإن الأثر الذي نقرؤه في أذهان كثير من أهل زماننا عن المصريين أنهم كانوا جامدين متزمتين. وقد ساعد على رواج هذه الفكرة ما نراه من الجمود الظاهر في كثير من تماثيلهم ورسومهم، وفي الأساليب الجامدة التي جروا عليها فلم تتغير بتغير العصور. والواقع أن اتخاذ الفن وأسلوب الكلام أساسًا للحكم على الأمم القديمة مقياس ناقص؛ لأن المرونة في الفن وفي التعبير هي آخر شيء يرقى عند الأمم؛ ولذلك لا يتخذ ذلك مقياسًا لقوة الأمم في عهودها المختلفة. فمن الواجب

إذن أن نُعرض عن تلك الفنون الجامدة الفينة بعد الفينة، ونقف أمام أشخاص أحياء لنتلمَّس فيهم حقيقة رقيِّهم وعواطفهم.

ولا أدل على ذلك مما لدينا من الأغاني المصرية التي حفظت لنا في الأوراق البردية. وبخاصة مجموعة أوراق «شستر بيتي» التي عثر عليها حديثًا، وهي تعدُّ أحسن نموذج في هذا الموضوع وصل إلينا سليمًا وفي جملته مفهومًا.

وقد وصل إلينا قبل هذه المجموعة مجموعات أخرى من الأغاني الغزلية يرجع عهد أقدمها إلى الأسرة الثامنة عشرة، فمنها ورقة هارس رقم ٥٠٠، وهي محفوظة الآن بالمتحف البريطاني. ومما يؤسَف له جد الأسف أنها في حالة سيئة، ومتنُها محشوٌّ بالأغلاط؛ من أجل ذلك كان كثير من ترجمتها يرجع في كثير من الأحيان إلى التخمين، وهذا القول ينطبق على المجاميع الغنائية المسطَّرة في بردية متحف تورين، وكذلك على قطعة الخزف الكبيرة المحفوظة بمتحف القاهرة.

وسنتكلَّم هنا على هذه المجاميع التي عثر عليها أولًا، ثم نتناول بالبحث مجموعة «شستربيتي»، ونوازن بينهما ما استطعنا، وسنشرح قبل ذلك ببعض الإيجاز الطريقة التي اتَّبعها الشاعر في تأليف هذه الأشعار، وما امتازت به، والفرق بينه وبين عظماء الشعراء الذين يُشار إليهم بالبنان في صياغة الكلام ونظم المعاني.

سلسلة الأغاني الغزلية القديمة

(١) مقدمة

إن الأغاني الغزلية الساذجة التي نسمعها من أفواه الفلاحين في أيامنا هذه قد يجوز أنها كانت موجودة من أزمان سحيقة، ولكن ما لدينا هنا من الشعر الغزلي يختلف اختلافًا بيِّنًا عن تلك؛ إذ إن نظرة عابرة إليه كافية لأن تُرِيَنَا أن الشاعر لم يحاول التعبير عن شعوره وعواطفه ببساطة كما قد يخطر بالبال؛ وذلك لأنه لم يصل إلى مرتبة الشعراء الموهوبين من طراز جيته وشكسبير وابن الرومي والبحتري وغيرهم، وهاك مثالًا يفسِّر لنا ذلك بأغنية منفردة:

إن حب أختي على ذاك الشاطئ (أي الشاطئ المقابل من النهر)
وبيني وبينها مجرى ماء
ويربض على شاطئ الرمل تمساح
ولكني حينما أنزل في الماء
أسير على الفيضان (دون أن أغرق)
وقلبي جسور على المياه
التي أصبحت كاليابسة تحت قدمي
وإن حبها هو الذي يبعث فيَّ تلك الشجاعة
وإنه (أي الحب) يعمل لي رقية في الماء (ضد التمساح).

ومن الممكن أن يعتبر الإنسان هذه أغنية قائمة بذاتها، ولكن إذا تأمل المرء في ذلك بعض الشيء وجد أن الهدف الذي يرمي إليه الشاعر لا وجود له، وهو تلاقي الحبيبين

واجتماعهما، فإما أن تكون هذه الأغنية لم تتم بعد، وإما أن تكون جزءًا من مجموعة كاملة، والرأي الأخير هو الصواب؛ فإن الجزء المكمل يأتي بعد ذلك، وهو:

إني أرى كيف تأتي حبيبتي
وقلبي يبتهج … إلخ.

ولا شك في أنه ليس لدينا أغنية منفردة بذاتها، بل لدينا سلسلة متصلة الحلقات.

والأغاني ليست مجرد إظهار العواطف التي تختلج في النفس، بل يعمد فيها مؤلفها إلى إظهار الخطة التي قد رسمها لنفسه في الكتابة، فالعاطفة التي أبرزها لنا الشاعر هنا ليس فيها أي شك، ولكن نجد بالإضافة إليها أن الشاعر قد صاغ أفكاره بالطريقة التي تبرزها في صورة فنية ليتذوقها السامع الذي يحس بالجمال ويقدره. وحقيقة الأمر أن ما لدينا هنا هو كتاب أغانٍ في موضوع واحد هو الحب وما يوحي به.

وقد بقي لنا من الأغاني الغزلية التي من هذا النوع خمس مجاميع يرجع عهدها جميعها إلى عصر الدولة الحديثة، أما أغاني العصور التي قبلها فلم يصلنا منها شيء حتى الآن.

ولا شك في أن العصر الذي تنتسب إليه هذه القصائد الغزلية يعد العصر الذهبي لهذا النوع من الشعر الغنائي؛ فكلها ذات نزعة واحدة متشابهة، فمعظمها أغانٍ قصيرة لا يشوبها جمود في التركيب، بل هي محادثات بسيطة يتناوب الكلام فيها المحبوب والمحب. والظاهر أن كل أغنية كانت مصحوبة بالضرب على آلة موسيقية كما توحي إلينا به النسخة الخطية التي بين أيدينا، وربما كان ذلك السبب في أن الأغنية منها لا تكاد تكون لها علاقة بالتي سبقتها، فهي في ذلك تشبه مجموعة أغانٍ متنوعة كالتي نراها كثيرًا في عصرنا. ويتناول هذا الشعر غير الحب وصف التمتع بالطبيعة وأشجارها وأزهارها، وجمال الماء والطيور، وصور الطبيعة البريئة، كما يستخلص الإنسان كثيرًا من المتعة من هذه الأغاني.

وإذا فحصنا نغمة هذه الأغاني وجدنا أنها غاية في التحشُّم إذا وازنَّاها بغيرها من الأغاني الشرقية، وإن كان الإنسان لا يمكنه أن يتجنب الريبة فيما يختبئ وراء كثير من تعابيرها البارزة التي تظهر فيها تورية قُصد إخفاؤها؛ وذلك للتسرية عن السامعين. وسيلاحظ كل قارئ أن هذه الأغاني تشبه كثيرًا نشيد الأناشيد في التوراة، وأن بها خاصية تبدو كثيرًا في الأدب العربي؛ وهي نداء الحبيب باستعمال لفظ الأخ أو الأخت.

على أننا عندما نقرأ في سياحة «ونآمون» أن أمير جبيل (١١٠٠ق.م) قد استخلص لنفسه مغنية مصرية، نستطيع أن نتخيل جيدًا الطريق التي أخذ الشعر الغزلي يدخل منها في أرض «كنعان».

وقبل أن نبتدئ في درس هذه المجاميع الغزلية، سنذكر هنا مقطوعة غاية في الرقة لا يسع الإنسان الإغضاء عن تدوينها هنا، فقد كتبت على ظهر بردية تحتوي على كل أنواع التعابير المنمقة من إنشاء المدارس (ورقة أنستاسي)، وقد دوَّنها كاتبها على عَجَل بخط سريع:

عندما تأتي الريح فإنها تتوق إلى شجرة الجميز
وعندما تأتين ... (فإنك تتوقين إليَّ).

فهكذا يجب أن تكمل القافية.

والآن سنحلل كل مجموعة من المجاميع الخمس التي وصلت إلينا ليفهم القارئ ما يرمي إليه الشاعر ثم نورد النص. وقد اخترنا هذه الطريقة هنا لأن كثيرًا من المتن مهشم وغامض.

(٢) المجموعة الأولى[١]

نجد في هذه المجموعة أن العذراء تذوب شوقًا لرؤية حبيبها، وهي تتخيله ذاهبًا معها إلى البركة لتريه جمال جسمها وتناسُق أعضائها. ثم نرى الشاب المحبوب في طريقه لمقابلتها وقد كان لزامًا عليه أن يعبر مجرى ماءً اعترضه في طريقه إليها. ولكن الحب جعله يحتقر كل المخاطر فيعبره بكل شجاعة وإقدام، ثم توافيه حبيبته إليه فيتلاقيان تظللهما سعادة الحب والشباب، غير أن تلك السعادة كانت مع الأسف قصيرة الأمد، وعند الفراق يوصي الحبيب بها خادمتها فيقول لها: يجب أن تُلبسيها أفخر أنواع الملابس من الكتان، ويجب أن تزيني مأواها وتجعليه جميلًا ما استطعت إلى ذلك سبيلًا. وإنه لمحزون القلب عندما يجبر على الفراق ثانية مما أوحى إلى ذلك المحب المدله أن يقول: أليس في الإمكان

[١] هذه المجموعة موجودة على قطعة من الخزف بمتحف القاهرة (راجع Max müller Liebesposie der alten ageypter Leipzig 1899).

أن أكون دائمًا بجوارك، وليتني كنت خادمك؛ حتى لا أفارقك لحظة عين، وليتني غاسل ملابسك حتى أنعم بعبيرك وأنتشي بأريجك الذكي، وليتني كنت خاتمك الذي في أصبعك فأكون إذن موضع لمس يدك وقريبًا منك ولو كنت شيئًا جامدًا لا حياة فيه.

فمن ذا الذي لا يقرأ بين تلك السطور معانيَ سامية؟ ومن ذا الذي لا يحس العلاقة التي تربط هذه المقطوعات المنفردة وما توحي به هذه القطع الثمينة من الأدب؟

حقًّا إن هذه المعاني ليست متعددة النواحي ولا عميقة الغور كما نقرأ لفحول شعراء العالم، ولكنه على كل حال شعر غزلي آية في الإتقان وحسن التشبيه؛ مما يدعو إلى الدهشة، وبخاصة أنه من إنتاج ذلك الزمن القديم.

المتن

العذراء تتكلم: ... إلهي. أخي إنه لجميل أن أذهب إلى «البركة» لأستحم على مرأى منك حتى ترى جمالي في ثوبي الهفهاف المصنوع من أثمن كتان ملكي، حينما يكون مبللًا ...[٢] وإني أنزل معك في الماء وأخرج منه ثانية إليك بسمكة حمراء جميلة موضوعة على أصابعي ... تعالَ وانظر إليَّ.

الشاب الحبيب يتكلم: إن حب أختي (حبيبتي) على ذاك الشاطئ، ويفصل بيني وبينها رقعة ماء، وتمساح على الشاطئ الرملي يربض، ولكني حينما أنزل في الماء أسير على الفيضان، وقلبي جسور على المياه التي أصبحت كاليابسة تحت قدمي؛ وإن حبها هو الذي يبعث فيَّ تلك القوة. حقًّا إنه «الحب» يعمل له رقية الماء.[٣] وإني حينما أنظر إلى أختي آتية ينشرح صدري وذراعاي تفتحان لتضماها وقلبي يبتهج على مكانه[٤] مثل ... أبديا عندما تأتي محبوبتي إليَّ.

وإذا ضممتها وذراعاها مفتوحتان لي خيل إليَّ أني امرؤ من بلاد «بنت» ...[٥] عطور.

وإذا قبلتها وشفتاها مفتوحتان سعدت من جعة ...

---

[٢] لأنه يجسم أعضاء الجسم ويبيِّن تفاصيله.

[٣] ضد التماسيح.

[٤] كان المصري يضع قلبه على سند فيكون صاحبه سعيدًا ما دام موجودًا على هذا السند.

[٥] أي معطر الجسم؛ لأن بلاد بنت هي بلاد الروائح العطرية.

لماذا لم أكن خادمتها التي تقعد عند قدميها فأستطيع أن أرى لون أعضائها.

إني أقول لك (للخادمة) ضعي أحسن ملابس الكتان بين ساقيها ولا تضعي على سريرها كتانًا ملكيًّا، واحذري الكتان الأبيض[٦] زيني مقعدها بـ ... وعطريه بزيت «تشبس».[٧]

آه ليتني كنت خادمتها فكنتُ أتمتع بمشاهدة لون أعضائها.

آه ليتني غاسل الملابس ... في شهر واحد ... كنت أتمنى أن العطر الذي في ملابسها ...

آه ليتني الخاتم الذي في «أصبعها»!

(٣) المجموعة الثانية

هذه المجموعة من الشعر الغزلي قد وضعت في صيغة محاورة، فنشاهد فيها أن العذراء وحيدة، وأن المحب بعيد عنها، فتصف لنا في حزن واكتئاب كيف أن المحب كان جالسًا بجوارها، وأنه لم يكد يسلِّم حتى ودع، وكيف أنها تحاول أن تحظى بلقائه ثانية، وعندما غالبها الشوق واستحوذ على عقلها صاحت قائلة: إن حبي لك قد تغلغل في قلبي مثل ... فأسرع لترى حبيبتك مثل ...

وكذلك نشاهد الشاب وحيدًا وهو يتحرق شوقًا إلى رؤية من أوقعته في أحبولتها.

وبعد ذلك نرى العذراء تسبغ على حبها صورة جديدة؛ فهي تعلم أنه يعيش من أجلها حزين القلب مكتئب النفس فتذهب إليه طائعة مختارة، ثم نجدها لا تريد أن تفارق حبيبها ولو ذاقت من أجله أشد العذاب.

ثم يقول لنا الحبيب المدلَّه إنه قد أزمع السفر إلى «منف»؛ ليرى مالكة لُبِّه، وقد كانت مجرد فكرة الذهاب إلى جوارها أنه رأى الكون وما فيه مضيئًا أمامه، ولكن سرعان ما مرَّ بفكره خاطر مفاجئ يوحي إليه بأنها قد لا تأتي إليه، فماذا هو صانع إذن؟ وكان جوابه على ذلك أنه سيأوي إلى بيته طريح الفراش متمارضًا. فيأتي لعيادته الجيران والأطباء فيعجزون عن شفائه.

---

[٦] لا بد أن يكون هذا النوع من الكتان أقلَّ جودة على الأقل في هذا العصر.

[٧] عطر مشهور.

ولكن إذا جاءت حبيبته معهم سرى البرء إلى بدنه، ودبَّت العافية في أعضائه؛ فخجل الأطباء من أنفسهم.

لأنها هي التي تعرف موطن الداء.

ثم بعد ذلك نراه يمرُّ على باب الحبيبة من غير حاجة؛ لعله يراها، وبابها مفتوح على مصراعيه، فتأتي حبيبة قلبه مسرعة وتؤنِّب الحارس على تركه الباب مفتوحًا، فيقول الحبيب:

آه ليتني كنت «البواب»
حتى تؤنبني
وعندئذ أتمكن من سماع صوتها وهي غَضْبَى
وأكون «أمامها» كالطفل أرتعد فَرَقًا.

ويتلو ذلك أن العذراء تزمع الرحيل إلى المكان الذي سافر إليه حبيب قلبها، وهذا المكان هو «منف»، والظاهر أن هذا اليوم الذي وصلت فيه كان يوم عيد الاحتفال بفتح الخليج؛ فتزيِّن نفسها وتبتهج روحها، ويخيَّل إليها أنها ستكون ملكة مصر عندما تكون بين أحضان الحبيب.

المتن[٨]

[العذراء تتكلم]:

... لهو إذا أحببت أن تلامس فخذي فإن ثديي ... لك.
أتريد أن تبتعد عني لأنك تفكر في الأكل؟
هل أنت رجل بطنة؟ هل تريد أن تنصرف لتكسو نفسك؟
ولكن إني أملك ملاءة. هل تريد أن تنصرف لأنك عطشان؟
خذ إذن ثديي؛ وارشف ما يفيض منه. ما أجمل اليوم الذي فيه ...

---

[٨] راجع: Recto of Papyrus Harris 500 in London & W. Max Müller Liebespoesi etc، وقد كتب في عهد سيتي الأول.

إن حبك تغلغل في جسمي مثل ... الممزوج بالماء، ومثل تفاحة الحب[9] حينما ... يمتزج بها، والعجينة التي تخلط بـ ... اعْدُ كالجواد لترى أختك (حبيبتك).

[الشاب يتكلم]: ... الأخت حقل (؟) فيه أزهار البشنين، وصدرها فيه تفاح الحب وذراعاها ... وحاجبها كأحبولة الطيور المصنوعة من خشب «المرو» وأنا الإوزة التي وقعت في الأحبولة بالدودة.

[العذراء تتكلم]: أليس قلبي ممتلئًا حنانًا لحبك لي؟ إن ذئبي الصغير يكون ... نشوتك. لن أتخلى عن حبك ولو ضربت ... حتى أرض فلسطين بعصي، وعنَنَرات، وإلى بلاد النوبة بجريد النخل، وحتى التل بعصي، وإلى الحقول بالهراوات، فلن أصغي إلى ما يبغونه[10] لأتخلى عن الحب.

[الشاب يتكلم]:

إني أسبح منحدرًا في النهر في المعبر ... أحمل على كتفي[11] حزمة الغاب.

وسأذهب إلى «منف»، وسأقول بتاح (رب الصدق): «هبني أختي الليلة.» وعندئذ يصبح النهر خمرًا، والإله «بتاح»[12] أعشابه، والإلهة «سخمت» بشنينه، والإلهة «إياربت» برعومه والإلهة «نفرتم»[13] زهرته ... والفجر ينبلج من جمالها، وأصبحت «منف» طبقًا من تفَّاح الحب وضع أمام «حسن الوجه» «بتاح».

وسأرقد في بيتي وأتمارض بسبب الأذى الذي «حاق بي»، وسيزورني جيراني، فإذا جاءت حبيبتي معهم فإنها ستجعل الأطباء في خجل لأنها ستعرف موطن الداء.

إن طريق قصر أختي يقع في وسط بيتها وأبوابها مفتوحة على مصراعيها ... وحبيبتي تخرج غضبَى من «البواب». آه ليتني كنت «البواب» حتى تؤنبني، وحينئذ أتمكن من سماع صوتها وهي غضبى، وأكون كالطفل أرتعد فَرَقًا منها.

---

[9] فاكهة تذكر كثيرًا في أشعار هذا العصر، وترجمتها بتفاحة الحب قد جاء من مقارنتها بفاكهة الطماطم التي ذكرت في التوراة أنشودة الأناشيد.

[10] الذين يهددونها.

[11] هل هو الذي جمعها وسيحضرها إلى «منف»؟

[12] من فرط فرحه لذهابه إلى محبوبته ظهرت أمامه الدنيا متغيرة في كل شيء، حتى إنه يرى آلهة مدينته في كل مكان.

[13] «نفرتم» هو إله يحمل فوق رأسه زهرة، وهو ابن «سخمت» و«بتاح» ومكمِّل لثالوث «منف».

[العذراء تتكلم]:

إني أسبح منحدرة مع التيار على قناة «ماء الحاكم»،[١٤] وأدخل قناة «رع» وشوقي أن أذهب إلى حيث قد نصبت الخيام وقت فتح فم «مرتيو» (فم الخليج)، وسآخذ في العَدْوِ ولن أقف طالما يفكر قلبي في «رع»، وعندئذ سأرى كيف يدخل أخي حينما يذهب إلى …

وحينما أقف معك عند فم قناة «مرتيو» فإنك تقود قلبي نحو «عين شمس» إلى «رع»، وإني أعود معك ثانية إلى أشجار … «البيون»،[١٥] وسآخذ أشجار … «البيون» (لأجلك؟) مقبض مروحتي. وسأرى ما هو فاعل عندما ينظر وجهي إلى … وذراعاي مثقلتان بفروع شجر اللبخ، وشعري مفعم بالعطر؛ وفي الحق إني كملكة رب الأرضين حينما أكون في حضنك.

(٤) المجموعة الثالثة (العذراء في الريف)

عنوان هذه الأغنية هو: «الأغاني الجميلة العذبة التي تذيعها أختك حبيبة قلبك الآيبة من المرعى». وأول ما نلاحظ في هذه الأغاني أن العذراء تتكلم وحدها، وأن بعض الأغاني مرتبط ببعض إلى حد ما. هذا إلى أن صيد الطيور المذكور في هذا الشعر لم يكن على نطاق واسع لعدم اهتمام المصريين بالانتفاع بها ماديًّا، بل كان المقصود بصيدها هنا مجرد التسلية؛ ولذلك كانت تستعمل لهذا الغرض أحبولة صغيرة.

والظاهر أن هذه الأغاني تمثل أمامنا دراما صغيرة، فالعذراء تخرج من بيتها إلى الحقول لتصطاد طيورًا، ولكنها لا تفعل لأنها لا تفكر إلا في حبيبها، وترى أمامها الفطائر الشهية، ولكنها لا تعرف لها طعمًا، وكل ما تصبو إليه أن تذوق حلاوة قبلة طاهرة من الحبيب؛ لذلك تقول:

يا أجمل الناس، إن أمنيتي هي:
أن أحبك كقعيدة بيتك

[١٤] يحتمل أنه يقصد هنا جميع الترع في عين شمس. ومن المحتمل أن موضوع الكلام هنا خاص بالاحتفال بعيد فتح الخليج الذي يحتفل به رسميًّا إلى يومنا هذا.

[١٥] تجري نحوه فرحة عندما يقلع إلى الترعة. لا بد أن يكون هذا مكانًا أو حديقة في عين شمس.

وأن تطوي ذراعي على ذراعك!

ثم تقول إن حبيبها إذا غاب عنها كانت في عداد الأموات؛ لأنه هو العافية عندها والحياة. ثم يذهب بها خيالها إلى أنها قد التقت به، وأنه قد طلع عليهما الصبح والطيور تغرد قائلة: أيها النائمون هُبُّوا، فتعود على الطير باللائمة؛ لأنه أنذرها بفراق حبيبها، فتصرفه ثم تنعم بصحبة من تحب.

وبعد ذلك ينتقل خيال الشاعر إلى ناحية أخرى من نواحي تخيُّلات المحبين، فيصور لنا المحبوبة تُطِلُّ من باب بيتها الخارجي، وتتوهَّم أنها ترى الحبيب مقبلًا عليها، وأنها تسمع صوته، غير أنها تعود مكلومة الفؤاد؛ لأن أملها أصبح سرابًا، فلم يأت حبيبها، فترسل إليه رسولًا. وفي خاتمة المطاف نراها تعبِّر عن شعورها وما تكنُّه من عاطفة مليئة بالذكريات والتلهُّف، فتقول: إن قلبي يستعيد ذكرى حبك، وإني آتية إليك على عجل باحثة عنك، ولم أكن قد فرغت بعد من التزين لمقابلتك.

المتن

أخي المحبوب، إن قلبي يتُوق إلى حبك ... وإني أقول لك: انظر ما أنا فاعلة. إني آتية، وسأصطاد بأُحبولتي في يدي وقفصي ... وإن كل طيور «بنت»[16] تحط على أرض مصر، وهي معطرة «بالمر»، وأول عصفور يأتي سيبتلع دودتي؛[17] فرائحتها تجلب من «بنت» ومخالبها مغمورة بالمسوح.

وإن رغبتي فيك هي لأجل أن نطلق سراحها سويًّا. أنا وأنت وحدنا حتى تسمع صوت طيري المضمَّخ بالمر!

ما أحلى ذلك لو كنت هنا معي حينما أنصب أُحبولتي! وإنه لحسن جدًّا أن يذهب الإنسان إلى المرعى حيث المحبوب.

إن صوت الإوزة وقد وقعت على طُعمها يرتفع، ولكن حبي لك يمنعني ولا يمكنني أن أطلق سراحها، وسأطوي أحابيلي، وماذا تقول الوالدة التي أروح إليها كل مساء

[16] أرض العطور الذكية (بلاد الصومال وما حواليها).

[17] من الأحبولة.

محملة بالطيور، «وستسألني»: ألم تنصبي أحبولتك[١٨] اليوم؟ إن حبك قد أخذ مني كل مأخذ.

إن الإوزة تطير وتحط … وكثير من الطيور تحوم حولي، ومع ذلك فإني لا أُعِيرها التفاتة؛ لأنه لدى حبيبي وحدي والذي هو ملكي وحدي. إن قلبي وقلبك على أوثق ما يكون من الوفاق، ولن أذهب بعيدًا عن جمالك.

… إني أرى الفطير الحلو ومذاقه عندي ملح أجاج، وشراب «الشدة» الحلو الطعم قد أصبح في فمي كمرارة الطير. إن نفس[١٩] أنفك فقط هو الذي يجعل قلبي يحيا، وقد وجدت أن «آمون» قد وُهب لي إلى أبد الآبدين.

يا أجمل الناس، إن أمنيتي هي أن أحبك كقعيدة بيتك، وأن تطوي ذراعي على ذراعك … وإذا لم يكن أخي الأكبر معي الليلة فإن مثلي سيكون كمثل من طواه القبر. ألست أنت العافية والحياة؟

إن صوت عصفور الجنة يتكلم قائلًا: إن الأرض منيرة، ما طريقك؟ (أي يجب أن تذهب الآن). آه. لا أيها الطائر، إنك لتسبب لي الأوجاع (؟). لقد وجدت أخي في سريره؛ فقلبي إذن فرح …

وهو يقول لي: «لن أبتعد عنك كثيرًا، بل يدي في يدك، وسأروح وأغدو، وسأكون معك في كل مكان ممتع.» وهو يضعني على رأس العذارى، ولم يجعل قلبي يتوجَّع.

إني أصوب نظري إلى الباب الخارجي وأنظر. إن أخي آتٍ إليَّ، وعيناي تتجهان نحو الطريق وأذناي تسمعان … إني أجعل حب أخي همي الوحيد. ومن أجل ذلك لا يهدأ قلبي.

إنه يرسل إليَّ رسولًا سريعًا ذاهبًا وآيبًا ليقول لي: لقد ظلمت …[٢٠] ما معنى أن توجع قلب إنسان آخر؟

---

[١٨] سؤال الأم.

[١٩] كان التقبيل عند المصريين بحك الأنف بالأنف في العهود الأولى على ما يظهر، ولكنا شاهدنا التقبيل الحقيقي في صورة لإخناتون يقبل بناته.

[٢٠] معنى ما يلي هذا هو أنه يعتذر وهي لا تصدق.

إن قلبي يستعيد ذكرى حبك، وإني آتي مسرعة إليك باحثةً عنك، ولم أكن قد رجَّلت إلا نصف شعر جبهتي، ولن أتعب نفسي بعدُ في ترجيل شعري، ولكن إذا كنت لم تزل تحبني (؟) فإني سأضع شعري المجعد لأكون مستعدة في أي وقت.[٢١]

(٥) المجموعة الرابعة (مناجاة الأزهار المختلفة الأنواع في الحديقة)

نجد في هذه الأغاني أن العذراء تنظر إلى أزهار الحديقة، وربما كانت تنسق منها تاجًا، وفي كل زهرة تفكر في حبيبها، ويلاحظ كما هي عادة الكتَّاب المصريين، أن كل أغنية تبتدئ باسم زهرة، وكل أول بيت يحتوي على كلمة فيها تورية باسم الزهرة.

[الأغاني المفرحة][٢٢] يا أزهار مخمخ: إنك تجعلين القلب منشرحًا،[٢٣] وإني أفعل لك ما يحبه «القلب» عندما أكون بين ذراعيك.

إن جل ما ألتمس (؟) هو الكحل[٢٤] لعيني، ومشاهدتي لك نور لعيني. إني أعشش بقربك لأني أرى حبك أنت يا أيها الرجل الذي أتوق شوقًا إليه.

ما ألذ ساعتي! وليت ساعة واحدة تصير لي خالدة حينما أنام معك؛ لأنك قد أنعشت قلبي عندما كان في الليل (؟).

إنه يوجد فيها أزهار «سيمو»، والإنسان يشعر بأنه عظيم أمامها.[٢٥]

إني حبيبتك الأولى، وإني لك كجنينة قد غرست فيها الأزهار وكل أنواع العشب العطر.

وإن المجرى الذي حفرته يدك فيها لجميل عندما يهبُّ نسيم الشمال البارد، وإنه المكان الجميل الذي أتنزه فيه ويدك على يدي وجسمي مبتهج وقلبي مفعم بالسرور؛ لتنزُّهنا سويًّا. وإنه لشراب لذيذ أن أسمع صوتك، وإني أحيا لأني أسمعه، وإذا رأيتك كان ذلك أحلى لي من الطعام والشراب.

---

[٢١] معنى ذلك أنها عندما تريد مقابلته عند طلبه فإنها بدلًا من ترجيل شعرها وتمضية وقت طويل في ذلك ستضع على رأسها شعرها المستعار ليغنيها عن كل زينة وترجيل.

[٢٢] هذا هو نفس العنوان الذي تحمله الأغاني السالفة التي في نفس البردية.

[٢٣] تورية مع كلمة مخمخ.

[٢٤] لا تزال عادة تكحيل العين بالتوتيا تستعمل في مصر الآن.

[٢٥] هنا تورية، فهل يقصد أن الإنسان يشعر بعظمة أمام الأزهار الصغيرة؟

ويوجد فيها أزهار «زايت». إني آخذ إكليلك المنسق من الزهر عندما تأتي نشوانَ وتنام على سريرك. وإني أدلِّك قدميك …

(٦) المجموعة الخامسة (أشجار الحديقة تدعو المحبين للتمتع[٢٦] بوقت سعيد)

هذه المجموعة لا تمتاز بشيء جديد عما سبق إلا بسموِّها في الخيال وحسن التعبير. فالأشجار تتكلم مع العذراء في حديقتها، وتدعوها إلى وليمة تحت ظلالها الظليلة، ويحتمل أن المحبوبة قد خاطبت هذه الأشجار في أول هذه الأغنية، وهو الجزء المفقود منها؛ وذلك لأن إحدى هذه الأشجار تشكو من أنها لم تعتبر أولى أشجار الجنينة.

المتن

… الـ … شجرة تتكلم. إن أحجاري تشبه أسنانها، وشكل فاكهتي يشبه ثدييها، وإني أحسن أشجار الجنينة، وإني باقية في كل فصل؛ لتغازل المحبوبة حبيبها تحت ظلالي بينما يكونان ثملين بالخمر والشدة ومعطرين بمسوح «كمي» (مصر) … وكل الأشجار الأخرى التي في الجنينة تذبل إلاي؛ إذ أبقى اثني عشر شهرًا واقفة «خضراء»، ورغم أن الأزهار قد سقطت فإن زهرة السنة المنصرمة ما زالت باقية عليَّ.[٢٧] وإني على رأس الأشجار على حين أن الأشجار الأخرى تقول: تأمل! نحن لسنا إلا في المرتبة الثانية.

فإذا حدث ذلك ثانية فلن ألزم الصمت عنها بعد، بل سأفضحهما (المحبين) حتى تُرى الخطيئة ويعاقب المحبوب، وحتى لا يمكنها … أن تضفر أغصانها بالبشنين والأزهار والبراعيم. والمسوح… والجعة من كل نوع. ليتها تجعلك تمضي اليوم في سرور. والخيمة المصنوعة من الغاب تكون مأوًى. انظر لقد خرج حقًّا. تعالَ حتى نداعبه، وليته يمضي كل اليوم …

[٢٦] راجع: Pleyete-Rossi Papyrus in Turin p. 1. L XXIX–LXXXII and Max Müller Liebespoesie وأول من لفت النظر إليها هو مسبرو سنة ١٨٨٦.

[٢٧] فهي إذن تحمل زهرًا طول السنة.

إن شجرة التين تنطق بصوتها وأوراقها قائلةً: سأكون خادمة للحظيَّة، فهل هناك من يساويني في النُّبْل؟ ومع ذلك إذا لم يكن عندك جارية فإني سأكون خادمتك؛ إذ قد أحضرت من بلاد سوريا غنيمة للمحبوبة، وقد أمرت بغرسي في جنينتها ولم تصبَّ أي ماء (لريي)، ومع ذلك فإني أمضي كل اليوم في الشرب، ولم يمتلئ بطني بماء البئر.[٢٨]

لقد وُجدت للسرور ... لإنسان لا يشرب: بحياتي أيها المحبوب ... مُرْ بإحضاري إلى حضرتك.

إن شجرة الجميز الصغيرة التي قد غرستها بيدها تنطق بصوتها لتتكلم. إن همس أوراقها حلو كالعسل المصفَّى، ما أرشق غصونها الجميلة؛ فهي خضراء مثل ... وهي محملة بفاكهة الجميز التي تفوق العقيق حمرةً، وأوراقها مثل حجر الزمرد خضرة، ومجلوٌّ كالزجاج، وخشبها لونه مثل حجر «نشمت»،[٢٩] وحبتها مثل شجرة «البسبس». إنها تجذب إليها أولئك الذين لم يجدوا فيئًا لامتداد ظلها الظليل.

وإنها تضع خلسة خطابًا في يد العذراء الصغيرة بنت بستانيِّها الأول، وتأمرها الإسراع به إلى المحبوب: تعال وأمضِ الوقت مع عذرائك؛ فإن الجنينة في يومها «مزهرة نضرة»، وفيها مظلات ومأوًى لأجلك، والبستانيون سيفرحون ويبتهجون برؤيتك، فأرسل عبيدك قبلك مُجهزين بأوانيهم. وإن الإنسان لينتشي عندما يسرع للقائك قبل أن يثمل بالخمر فعلًا. «ولكن» الخدم يأتون من قبلك حاملين أوانيهم وقد أحضروا جعة من كل نوع، وجميع أصناف الخبز المخلوط، وكثيرًا من فاكهة الأمس وفاكهة اليوم، وكل أصناف الفاكهة اللذيذة.

تعالَ لنمضي اليوم في سرور، وكذا في الغد وبعد الغد ثلاثة أيام معددوات جالسًا في ظلي.

إن حبيبها يجلس على يمينها وهي تُسكِره مستجيبة كل ما يطلب منها، والوليمة قد اختل عقد نظامها بالسكر، ولكنها لم تغادر حبيبها.

... منشورة تحتي في حين أن المحبوبة تتنزَّه. غير أني حازمة فلا أتحدَّث عما أرى، ولن أفوه بكلمة.

---

[٢٨] أي يمكنها أن تشرب باستمرار.

[٢٩] أبيض تعلوه زرقة.

الأغاني الغزلية من أوراق شستر بيتي

إن ما سبق ذكره من الأغاني الغزلية كان كل ما نعرفه في هذا الباب، وعلى الرغم من كل ما فيها من عيوب ونقائص، فإنها كانت تعد كنزًا لا يقدر بقيمة بالنسبة للعلم والآثار وبالنسبة لتاريخ الشعر العالمي والتعبير الغنائي.

وقد ظهرت حديثًا بردية ضاعفت مقدار ما كان معروفًا لدينا من قبلُ عن الأغاني الغزلية، وهذه الورقة تمتاز بأنها كاملة من بدايتها إلى نهايتها، يضاف إلى ذلك أن الصعوبات اللغوية قليلة فيها، ولا تحتاج إلى عناء فكر كبير.

وهذه الأغاني الغزلية تنقسم ثلاث مجاميع:

أولًا: صحيفة ونصف صحيفة من مقطوعات قصيرة.

ثانيًا: كتاب بأكمله مؤلف من قصائد.

ثالثًا: صحيفتان تحتويان على ثلاث قصائد ملأى بالاستعارات الخلابة، وهي من بعض نواحيها تُعَدُّ من أحسن ما خلَّفه الفكر المصري القديم من حيث الإجادة في الشعر.

ولنفحص أولًا الكتاب الكامل من هذه الأوراق، فنقول:

إن هذه الوثيقة كاملة غير منقوصة؛ لأنها قائمة بذاتها، وتحتوي على سبع مقطوعات طويلة، تتراوح أسطر كل منها بين الستة عشر والثلاثة والعشرين بيتًا. وكل مقطوعة منها مرقَّمة إلا الأولى؛ إذ نجد أن الرقم الخاص بها قد حلَّ محله العنوان العام لمجموعة القصائد كلها.

وإذا أردنا أن نترجم رءوس المقطوعات ترجمة حرفية كانت هكذا: «البيت الثاني»، «البيت الثالث» … إلخ.

ويقصد بكلمة بيت هنا مقطوعة. والترجمة بكلمة مقطوعة (استانزا) مقبولة في اللغات الأوروبية الحديثة؛ وذلك لأنها مأخوذة من كلمة لاتينية حديثة معناها بيت، وقد ترجمناها هنا مقطوعة؛ لأن البيت في اللغة العربية لا يطلق إلا على سطر واحد.

ولدينا كتاب عظيم مرقم بأبيات أو مقطوعات تكلَّمنا عنه فيما سبق؛ وأعني بذلك كتاب القصائد للإله «آمون» الذي سميناه «قصائد عن طيبة وإلهها». ويلاحظ في هذه الورقة الأخيرة وكذلك في قطعة الخزف التي بالمتحف المصري، وهي التي تشتمل على قصائد من هذا النوع، أن المقطوعة تبتدئ بتورية لرقم المقطوعة، وتنتهي بتورية أخرى عن نفس الرقم. وقد استعمل مؤلف الأغاني الغزلية التي نحن بصددها نفس هذه الطريقة. فمثلًا البيت الثاني ويقابله في المصرية القديمة «حوسناو» نجد أول كلمة في المقطوعة هي كلمة «سان» (أي أخ). فهل يمكننا إذن الآن أن نحكم على هذه الأغاني الغزلية التي يشتمل عليها هذا الكتاب رغم بساطتها بأنها إنتاج أدبي؟

ونحن لا نشك في أنه كان للمصري أغانٍ غزلية يتغنى بها في الأفراح المصرية، وترجع بداية هذا النوع من الغزل إلى تغزل الفلاح المصري الساذج في محبوبته مغنيًا عند بيتها مستعطفًا إياها بما يستهوي قلبها.

وما نجده في سلسلة القصائد الغزلية التي بين أيدينا، وفي تلك القصائد التي في ورقة «لندن»، وفي ورقة «تورين» التي وضعت على ألسنة طيور مختلفة وأشجار متنوعة، يجعل المرء يبصر الإتقان الذي كان ينشُده ويرمي إليه كاتبها مما يناقض الكلام المرتجل المفكك الذي كان يتغَّنى به المغنون الجائلون. وقد عثرنا على أغانٍ من هذا النوع الأخير أيضًا.

ومن الجائز أن تكون الأغاني التي على ظهر بردية «شستربيتي» هي أناشيد أَلَّفها في حينها حسبما أوحت به قريحته وجاد به مزاجه، ثم غنِّيَت في حقل ما، وبعد ذلك وَجَدَ القوم أنها تستحق التدوين فدوَّنُوها.

ومادة موضوع «سبع القصائد» التي يحتويها كتابنا ترتفع بعض الشيء في أسلوبها من الأغاني الأخرى التي وصلت إلينا. ولكن كلها من صنف واحد، فالحبيب والمحبوبة يسميان أخًا وأختًا كما هي العادة المتبعة عند المصريين. والوصف في المقطوعة الأولى فيه شيء كبير من الدقة المحبوبة، ويلاحظ في الحال أن الحب هنا مادي قبل كل شيء، وما عدا ذلك فإن العواطف التي يعبر عنها لا تختلف عن عواطف المحبين في كل زمان ومكان.

فتجد في كتابنا هذا ارتباك العذراء وارتجافها عندما تمر بالشاب النبيل الذي تحمل له في حنايا ضلوعها الغرام، وكذلك نلاحظ عندها جنون المفتون وعدم اكتراث المحبين بالرأي العام، وفي المقطوعة الخامسة نشاهد أغنية انتصار لإلهة الحب.

أما المقطوعة الأخيرة فإنها تحتوي على تعبير دقيق عن موضوع مرض الحب الذي يرحب به في كل وقت. وقد ختمت ببعض أبيات هي بعينها أبيات الشاعر الألماني العظيم «هاين»:

عندما أشاهد عينيك
حينئذٍ تتلاشى كل أحزاني وآلامي
وعندما ألثم فاكِ أعود إلى صحة تامة.

غير أن الكاتب المصري قد أتلف شعره بفكرة تافهة قد أملتها عليه حاجته إلى التورية بكلمة «سبعة». وليس هذا هو المثل الوحيد الذي نجد فيه الشاعر قد أتلف أسلوبه الكتابي بالزخارف اللفظية التي اختارها لنفسه.

وبمناسبة الكلام عن الصيغ التي استعملها الشاعر في تأليف شعره يجب علينا أن نتكلَّم هنا عن موضوع الوزن، وعن الاصطلاحات المتفق عليها جملة، هذا بالإضافة إلى ما شرحناه فيما سبق عن هذا الموضوع.

فمما لا شك فيه أن كل أغاني الحب المصرية كان المقصود منها أن تغنَّى بمصاحبة العود والقيثارة، كما نشاهد ذلك على جدران مقابر «طيبة» وغيرها. غير أننا لا نجد في الأمثلة الجديدة أثرًا للجناس المصري (أي كلمات متتابعة مبدوءة بحرف واحد)، وكذلك لا نجد قافية، وذلك رغم أن هاتين البدعتين في الكتابة كانتا موجودتين، وقد استعملتا في حالة نادرة.

ولدينا حالة مشابهة للجناس الذي تكلمنا عنه في قطعة من الشعر الغزلي المكتوب على ورقة «هارس»؛ إذ نجد فيها العذراء تستعرض أمامنا أزهار جنينتها المختلفة الألوان، فكان اسم كل زهرة منها يوحي إليها في كل حالة بمظهر جديد لغرامها.

والواقع أن مسألة الوزن الشعري في الأدب القديم تكاد تكون من المعضلات التي لا يمكن حلها؛ وذلك لأننا لا نعرف من الكلمات المصرية إلا حروفها الساكنة، وليس لدينا معلومات عن المتحركة منها إلا ما نعرفه بإيضاحات ملتوية غير أكيدة؛ فمثلًا نلحظ في الكتابات على البردي أن النقط الحمراء التي في نهاية كل بيت تقابل عادة تقسيم الكلام

إلى جمل وجمل فرعية وعبارات، وبدل على أنها ليست مجرد علامات وقف، كما نشاهد أنها لا توجد إلا في المتون الشعرية على وجه عام.

وعلى ذلك فإن تسمية الكلمات المعلمة بنقطة أبياتَ شعر تسميةٌ صحيحة، وبخاصة إذا كانت السطور التي تتكون بوساطة هذه النقط متساوية الطول تقريبًا. أما عدد أسطر المقطوعة فقد رأينا أنها تختلف.

وإن الشعر القبطي الذي كتب بحروف يونانية كانت له حركات ظاهرة لا يمكن أن تجد فيه مع هذه الحركات وضوح الوزن الشعري الذي نشاهده في اللغة العربية، فمن باب أولى ألا يتَّضح لنا الوزن الشعري في الأدب المصري القديم.

وهناك نقطة أخرى جديرة بالملاحظة؛ وهي أنه لا يوجد في هذه القصائد توازي الأعضاء الذي نجده في بعض الكتابات المصرية الأخرى، كما نجده في اللغة العبرية، وفي جهات أخرى في الشرق، كما تكلَّمنا عن ذلك عند الكلام عن الشعر في هذا الكتاب.

أما الصحيفتان الباقيتان من أغاني الحب اللتان على ظاهر الورقة، وقد كُتِبَتَا بنفس الخط الذي كتب به هذا الكتاب الكامل، فتشتملان على ثلاث مقطوعات، كل واحدة منها تبتدئ بالكلمات التالية: ليتك تأتي إلى أختك مسرعًا. وأما بقية المقطوعة فقد صغيت في تشبيه محبوك الصياغة؛ فالتشبيه بالكلمات: رسول الملك، وبجواد من حظائر الفرعون، وبالغزال الذي يشرد في الصحراء تظهر أمامنا درجة من التصوير والحيوية لم تعرف بعدُ في الكتابات التي سبقت العصر العبري. هذا فضلًا عن أن هذه الصورة لها قيمتها عند الباحثين في العادات القديمة، فلا يمكننا أن نجد في بلد آخر وثائق مثل هذه تنبئنا عن سرعة نقل الأخبار بإعداد محاطٍّ فيها حظائر للخيل التي تتناوب العدو، أو أي وصف للصيد بمجموعة من الكلاب المدربة.

ويلاحظ في هذه المقطوعات أن النقط أو العلامات الدالة على الأبيات الشعرية لم توضع، ولكنا قد قسمناها إلى أسطر حسب المعنى.

أما أغاني الغزل التي على وجه الورقة، فإنها تحتوي على معضلات لغوية وكلمات جديدة كثيرة بالنسبة لنا. هذا إلى أن المتن محشوٌّ بالأغلاط والتراكيب الفاسدة. فنجد أولًا أن العنوان قد كتب بطريقة غير مفهومة. وقد زاد الطين بلة كشط الجزء الذي كان يحتوي على اسم الكاتب الأصلي. ثم يتلو ذلك العنوان سبع مقطوعات تختلف في طولها، وأقصرها المقطوعة الرابعة وتحتوي على أربعة أبيات، وأطولها المقطوعة الأخيرة وتحتوي

على اثنين وعشرين بيتًا. ويلاحظ أن المقطوعتين الأوليين غاية في الغموض، وترجمتهما هنا ترجمة تقريبية محضة. وقد وضعت هذه الترجمة المؤقتة لتكون أساسًا وهداية لمن سيتناول الموضوع ثانية. ومع ذلك فإنا نجد من وقت لآخر بعض البصيص من النور يُظهر لنا بعض الأفكار التي كان يحاول الشاعر أن يعبر عنها.

وفي المقطوعة الثالثة، يقرن المحب نفسه بثور قد أصبح مغلوبًا على أمره بتأثير حبيبة قلبه. ومما يؤسَف له أنه قد اعترضتنا بعض كلمات عاقتنا عن التمتع تمامًا بقصيدة تنطوي على فطنة ونكتة. والأغنية القصيرة التي تأتي بعد هذه ساحرة في وصفها الوجيز الجامع للحب المتبادل، فنرى فيها كما رأينا في المقطوعة الأولى نغمة أكثر خلاعة من التي نشاهدها في الأغاني الغزلية التي على وجه الورقة.

أما المقطوعة الخامسة فإنها ظلام دامس يتخبط الإنسان في حل معانيها، وما يتلوها يصف غضب فلاح ريفي قد صدم، وهذه المقطوعة يوجد بينها وبين آخر مقطوعة من هذه المجموعة وجه شبه من حيث الفكرة التي تعبر عنها، وهي ضعف أية مقطوعة من حيث الطول، وتبسط أمامنا خيالًا لذيذًا نادرًا في بابه مع حسن السبك في العبارة. فتقرأ أن المحب لما وجد باب حبيبة قلبه مغلقًا في وجهه، أخذ يلاطف مزلاجه وألواحه ويتملقهما ويعدهما بوعود قطعها على نفسه، منها أنه سيقدم قطعًا مختارة من ثور قد ذبح في داخل البيت، ثم يضيف قائلًا: إن خير كل القطع من هذا الثور ستُحفَظ للنجار الصبي الذي سيصنع له مزلاجًا من البردي وبابًا من القش؛ فإن هذه المواد الهشة التي يتركب منها الباب لن تكون عقبة كئودًا، في سبيل الوصول إلى حبيبة قلبه التي ستمتلئ بِشرًا وسرورًا حينما ترى أمام عينيها أميرًا في شرخ الشباب وعنفوان القوة، وهذا ما كان يعتقده الفتى في نفسه.

ولأجل ألا نكون قد بالغنا في أهمية هذه القصائد الغزلية على حساب القصائد التي عثر عليها من هذا النوع من قبل؛ فإنا سنضع أمام القارئ ناحية أو ناحيتين نلحظ فيهما أن القصائد التي عثر عليها أولًا فيها براعة شعرية لا مثيل لها في الثانية. ففي أغاني شستر بيتي لا نجد أثرًا لذلك الابتهاج بالأزهار والأشجار والطيور، وهذه ظاهرة تأخذ بمجامع القلوب قد امتازت بها أغاني الحب المعروفة من قبل، وفضلًا عن ذلك نجد في هذه خيالًا موفَّقًا لا يقل عن الخيال الذي نجده في أغاني «شستر بيتي». فأصغ إلى المحب الذي يتحرَّق شوقًا ليكون خاتمًا في أصبع محبوبته، وهذه لعمر الحق فكرة

تشبه ما جاء على شفتي «روميو» عندما يقول: «آهٍ! ليتني كنتُ قفازًا في تلك اليد ألمس هذا الخد!»

ولا يقل عن ذلك شاعرية وظرفًا وصفُ شجرة الجميز الصغيرة التي غرستها بيدها، وهي التي تناول خفية خطابًا إلى يد الطفلة بنت البستاني مكلفة إياها أن تسارع وتلتمس حضور حبيبها. غير أنه من العسير أن يتمتع الإنسان بموسيقى لا تسمع ألحانها إلا في لحظات متقطعة؛ إذ إن ذلك في الواقع كل ما يمكن أن يوصلنا إليه المتن المهشَّم الفاسد التركيب الذي وصل إلينا.

وتمتاز أغاني الحب التي في ورقة شستر بيتي بأنها تامة وفي جملتها مفهومة، ولكن إذا جعلنا لها قيمة عظيمة لهذين السببين ولما تحتويه من أفكار وخيال، فإن ذلك لا يكون داعيًا لأن نقلِّل من أهمية الأغاني التي عثر عليها من قبل.

وبعد، فيجب علينا أن نتحدَّث ببعض الإيجاز عن محتويات هذه الوثائق من الناحية اللغوية. فالتراكيب التي صيغت بها هي تراكيب العصر الذهبي (الكلاسيكي)، غير أننا نجد أن أساليب اللغة الحديثة قد اندست فيها في كثير من النقط، وأما المفردات فإنها غنية بها. ويلاحَظ أن الشاعر قد حاول باستمرار أن يجعل مستوى البيان فيها عاليًا، ومع ذلك فإننا نجد أن أسلوب الشعر الذي على ظاهر الورقة قد أُفسِد بتكرارات متنافرة.

وهذه الخاصية توحي بأن الكتاب الكامل وورقتيْ أغاني الحب اللتين كتبتا على ظهر الورقة يحتمل أن تكونا من عمل مؤلف واحد. ومن الجائز أنه هو الكاتب الذي كتب النسخة التي في أيدينا؛ وذلك لأن كلتا المجموعتين قد كتبتا بيد واحدة، ولكن لدينا من جهة أخرى في هذه النسخة بعض أخطاء وحذف مما يطرُدُ عنا فكرة أن ما بأيدينا هنا هي النسخة الأصلية التي سطرها المؤلف. ويلاحظ هنا أيضًا وجود جملة مشتركة في القصائد التي على وجه الورقة والتي على ظهرها؛ وهذا لا يفيدنا في شيء؛ فقد تكون هذه الجملة المشتركة من الجمل المتداولة في أدب الحب.

ولا نزاع في أن شعرًا مما على ورقة «شستر بيتي» يرجع عهده إلى ما قبل عصر الرعامسة؛ ولكن قد يكون من محض المصادفة عدم عثورنا على أمثلة من عصر الدولة الوسطى من الشعر الغزلي. وليس لدينا من الأسباب ما يحملنا على الاعتقاد بأن كتابة الشعر الغزلي لأغراض أدبية كان من ابتداع العصور التي جاءت بعد الدولة الوسطى.

(١) من أوراق شستر بيتي

أغانٍ غزلية[١]

أول كلام النديم العظيم
إنها فريدة؛ أخت منقطعة القرين
أرشَقُ بني الإنسان
تأمل! إنها كالزهراء عندما تطلع
في باكورة سنة سعيدة
ضياؤها فائق وجلدها وضاء
جميلة العينين عندما تصوبهما
حلوة الشفتين عندما تنطق بهما
لا تَنْبِسُ بكلمة فضول
طويلة العنق ناعمة الثدي
شعرها أسود لامع
ذراعها تفوق الذهب طلاوة
وأصابعها كأنها زهر البشنين
عظيمة العجز نحيلة الخصر[٢]
ساقاها تنمَّان عن جمالها
رشيقة الحركة عندما تتبختر على الأرض
لقد أخذت بلبي في قُبلتها
تجعل أعناق كل الرجال
تنثني عنها لانبهارهم عند رؤيتها
سعيد من يقبِّلها

[١] في هذه الأغاني نلاحظ أن كلمة أخت تعني «المحبوبة» وأخ تعني «المحبوب».
[٢] هيفاء مقبلة عجزاء مدبرة.

فإنه يكون على رأس الشباب القوي
ويشاهدها الإنسان ذاهبة إلى الخارج
كأترابها ولكنها وحيدتهن.[٣]

المقطوعة الثانية (العذراء تتكلم)

إن أخي يوجع قلبي بصوته
وقد جعل المرض يتملك مني
وهو جار بيت والدتي
ومع ذلك ليس في استطاعتي أن أذهب إليه
وجميل أن تأمره والدتي قائلة:
إنه محرم رؤيتها
لأنه تأمل إن قلبي يتوجع عندما أتذكره
وحبه قد أسرني
تأمل إنه مجنون
ولكني مثله
وإنه لا يعرف مقدار شغفي بتقبيله
وإلا لكان في استطاعته أن يرسل لوالدتي
يا أخي! آه إن مصيري لك
وقد قضت بذلك «الذهبية»[٤] بين النساء
تعالَ إليَّ حتى أشاهد جمالَكَ
وسيفرح والدي ووالدتي
وسيفرح بك كل الناس عامة
وسيُسَرُّون بك يا أيها المحبوب.

[٣] المقطوعة الأولى تبتدئ بالعنوان العام للكتاب، وهي كما ترى مع ذلك تؤلِّف جزءًا متصلًا بالقصة التي تفتتحها.

[٤] الإلهة «حاتحور».

المقطوعة الثالثة

إن قلبي يتوق لمشاهدة جمالها[٥]
عندما أجلس فيها[٦]
ولقد شاهدت «محي»[٧] راكبًا على الطريق
يرافقه الشباب القوي
فلم أعرف كيف أتوارى من لقائه
هل أمر به في بسالة؟
آه إن الطريق أصبح كالنهر
ولا أعرف أين تطأ قدمي
لقد ضاع صوابك يا قلبي جدًّا
لماذا تريد أن تستخفَّ بمحبي؟
تأمل إذا مررت أمامه
فإني سأخبره عن ترددي
انظر إني ملكك، هذا ما سأقوله له
وسيتباهى باسمي
وسيهبني حظية لأول مقبل عليه
من بين أتباعه.[٨]

[٥] أي جمال البقعة التي يلتقيان فيها.

[٦] أي في هذه البقعة.

[٧] اسم المحبوب، ويقصد بكلمة راكبًا هنا أي راكبًا عربته؛ لأن المصريين كانوا لا يمتطون ظهور الخيل إلا نادرًا.

[٨] هذه المقطوعة تضع أمامنا صورة عذراء تشرع في زيارة مكان جميل، غير أنها تقابل في طريقها فجأة حبيبها، ومن المحتمل أنه أمير من البيت المالك؛ لأنه كان يركب في عربته يتبعه طائفة من رفاقه؛ فعند رؤيته يستولي عليها الارتباك والخجل، فلا تعرف إذا كانت تمضي في طريقها أو ترجع القهقرى، وقد كانت تخشى أن تكشف عن عواطفها حيال هذا المحبوب؛ لأن «محي» عندئذ سينظر إليها نظرة رخيصة، وبذلك ينزل عنها لأحد أصدقائه.

المقطوعة الرابعة

إن قلبي يخفق سريعًا
عندما أذكر حبي لك
ولا يجعلني أسير كبني الإنسان
بل أفزع من مكانه
ولا يجعلني أتزين بلباس
أو أتحلَّى بمروحتي
إني لا أضع كحلًا في عيني
ولا أعطر نفسي قط
«لا تنتظري بل عودي إلى البيت»
هكذا يحدثني غالبًا «قلبي» كلما ذكرته
لا تلعبَنَّ دور المجنون يا قلبي
لماذا تلعب دور الرجل المخبول؟
اهدأ إلى أن يأتي لك الأخ (المحبوب)
يا عيني … (؟)
ولا تجعلنَّ القوم يقولون عني
إنها امرأة قد أقعدها الحب
كن ثابتًا كلما ذكرته
أنت يا قلبي، ولا ترخين لنفسك العنان.[٩]

المقطوعة الخامسة

إني أعبد «الواحدة الذهبية» وأتمدح بجلالتها
إني أعظِّم سيدة السماء

[٩] في المقطوعة الرابعة تصف العذراء ارتجاف قلبها عند تذكرها المحبوب، ثم تخاطب قلبها مباشرة موبِّخة إياه بوصفه جبانًا وغيرَ قادر على الثبات أمام المحبوب.

إني أقدم المديح «لحاتحور»
والشكر لسيدتي
إني شكوت إليها وسمعتْ شكايتي
وقد قضت بمنحي حظيتي
وقد حضرت طوع إرادتها لتشاهدني
فما أعظم ما حدث لي!
إني فرح، إني مرح، إني فخور
منذ أن قيل «مرحا» ها هي هنا!
انظر، لقد حضرت، وقد خضع الشباب الغض لها
لعظم غرامهم بها
إني أقيم الصلاة لإلهتي
حتى تمنحني الأخت هدية
والآن وقد مرت ثلاثة أيام من أمس منذ أن قدمت شكواي
باسمها[١٠] ولكنها[١١] غابت عني منذ خمسة أيام.

المقطوعة السادسة

لقد مررت بجوار بيته
ووجدت بابه مفتوحًا
والمحبوب واقف بجانب والدته
ومعه كل إخوته وأخواته
وحبه يأسر قلب كل من يمشي على الطريق
إذ إنه شاب ممتاز، منقطع القرين
محبوب آية في الفضائل
ولقد رنا إليَّ حينما مررت

[١٠] الإلهة «حاتحور».
[١١] المحبوبة.

فكان الفرح لي وحدي
ما أعظم طرب قلبي بالفرح!
يا حبيبي، لنظرتك لي
فلو كانت والدتك قد عرفت قلبي
لتوارت في البيت في الحال
يا أيتها «الواحدة الذهبية» ضعي ذلك في قلبها
وحينئذ سأسرع إلى المحبوب
وسأقبله أمام رفقته
ولن أسكب الدمع من أجل أي إنسان
بل سأسر عندما يلحظون
أنك تعرفني
سأقيم وليمة لإلهتي
إن قلبي يخفق للخروج
حتى أجعل المحبوب يراني ليلًا
فما أسعد ذلك لو حدث![١٢]

المقطوعة السابعة

لقد مرت سبعة أيام من أمسِ لم أَرَ فيها المحبوبة
وقد هجم عليَّ المرض
وأصبحت كل أعضائي ثقيلة
وإني مهمل جسمي
فإذا ما حضر إليَّ الأطباء
فإن قلبي لا يرتاح إلى علاجهم
أما السحرة فليس لديهم حيلة
لأن دائي خفي

[١٢] تصف في هذه المقطوعة العذراء صفاتِ حبيبها الممتازة وكبرياءها بأنها كانت موضع الالتفات منه.

ولكن ما قلته — صدقني — هو الذي يحييني
إن اسمها هو الذي ينعشني
وإن غدو رسلها ورواحهم
هو الذي يعيد إلى قلبي الحياة
ومحبوبتي أعظم شفاء لي من أي علاج
وهي أكبر شأنًا من مجموعة كتب الطب قاطبة
وبرئي في زيارتها لي
إذ أُصبح عند مشاهدتها معافًى
وإذا ما نظرت بعينيها إليَّ فإن كلَّ أعضائي يعود إليها الشباب
وإذا تكلمت فإني أصبح قويًّا
وعندما أقبِّلها فإنها تزيل عني كل ضر
ولكنها غابت عني مدة سبعة أيام
آه ليتك تعود إلى حبيبتك مسرعًا
كالرسول الملكي الذي قد خان سيده
الصبر من أجل رسالته
وقلبه مولع بسماعها
رسول قد أعدت كل حظائر الجياد من أجله
ولديه جياد في محاط الراحة
والعربة قد أعدت مطهمة في مكانها
وليس لديه متسع ليتنفس على الطريق
لقد وصل إلى بيت الأخت (المحبوبة)
وقلبه يطفح بالسرور[١٣]
آهٍ ليتك تأتي إلى أختك مسرعًا
كجواد الملك

[١٣] إن المحبوبة تدعو الله أن يأتي إليها حبيبها بسرعة مثل رسول الفرعون الخاص الذي أرسل إلى نقطة عسكرية خارج الحدود أو إلى بلاط أجنبي، وكما نشاهد في المقطوعة التالية تنتقل الموازنة في النهاية إلى تأحيد المحب بالرسول الملكي، وهو كذلك جواد عربة الملك المحبب لديه.

المنتخب من بين ألف جواد من شتى الأنواع
خيرة جياد الحظائر
وقد امتاز على أقرانه بعلفه
وسيده يعرف خطاه
وإذا سمع رنين السوط
فإنه لا يكبح جماحه
على أنه لا يوجد كبير بين الفرسان
يستطيع أن يجاريه
حقًّا إن قلب الأخت يعرف تمامًا
أنه ليس ببعيد عن الأخت (المحبوبة)
آه ليتك تأتي مسرعًا لأختك (لمحبوبتك)
كالغزال الشارد في الصحراء
الذي ترنحت أقدامه، وتخاذلت أعضاؤه
وقبع الرعب في كل أعضائه
لاقتفاء الصائد أثره
وكلاب الصيد معه
غير أنها لا ترى غباره
لأنه رأى مأوًى مثل …
وقد اتخذ النهر طريقًا له (؟)
لهذا ستصل إلى مغارها
في مدة تقبيل يدك أربع مرات، (رأى لمح البصر)
لأنك تقفو أثر حب أختك (محبوبتك)
وقد قضت «الواحدة الذهبية» أن تكون لك
يا صديقي.

بداية الكلام العذب (وقد عثر عليها أثناء استعمال ورقة بردي من تأليف كاتب الجبانة «نخت سبك»).

ستحضرها إلى بيت أختك (حبيبتك)
عندما تنقضُّ على مأواها
وإنها قد صنعت مثل ...
وإن في نزلها مكانًا للذبح (؟)
متعها بألحان الحنجرة (؟)
على أن تكون الخمر والجعة المسكرة حاميتين لها
حتى يمكنك أن تقلب مشاعرها (؟)
وستستطيع أن تعيدها (؟) لها في ليلتها
وستقول لك ضمني بين ذراعيك
وستكون على هذه الحال حتى مطلع الفجر
إنك ستحضرها (؟) إلى قاعة حبيبتك
وحدك دون أن يكون آخر معك
حتى يمكنك أن تتمتع بها... (؟)
وستعصف في قاعة العمد الريح (؟)
وستنزل السماء بالهواء (أي من شدة الهواء)
ورغم ذلك فإن هذا لا يفصلها (أي الحبيبة عن محبوبها)
حتى تغمرك بشذاها
ورائحة العطر تنتشر حتى يثمل بها الحاضرون
«والحدة الذهبية» قد قضت بأن تكون لك هدية (؟)
وتجعلها تعيد لك حياتك
ما أمهر الأخت في رماية الأحبولة (؟)
... ...
إنها ترميني بأحبولة من شعرها
وإنها ستأسرني بعينيها
وتخضعني باحمرار خدودها
حتى تكويني بمحورها
وعندما تتحدث بقلبك
أرجو منك أن تتوسل إليها حتى أقبِّلها

بحياة «آمون» إنني أنا التي آتي إليك[١٤]
وقميصي على ذراعي
لقد وجدت المحبوب عند الجدول[١٥] (؟)
وقدمه كانت في النهر
ولقد كان يصنع محراب اليوم (ليقدم فيه القربان)
وكان في انتظار الجعة
وقبض على بشرة جنبي (؟)
وإن طوله أكبر من عرضه[١٦]
الإساءة التي حاقتها بي من الأخت (المحبوبة)
هل سأُخفيها عنها؟
فقد جعلتني أنتظر على باب بيتها
على حين أنها توارت في داخله[١٧]
ولم تنلني منها متعة لطيفة
فشاطرني ليلي
لقد مررت ببيتها في الظلام
فطرقت الباب ولم يُفتح لي
إنها ليلة جميلة لحارس بابنا
وأنت أيها المزلاج، سأفتحك
وأنت أيها الباب إن فيك حظي
هل أنت من وحي الطيب؟
إن إنسانًا يذبح ثورنا في الداخل
وأنت أيها الباب لا تظهرنَّ قوتك

[١٤] هذا ما قالته المحبوبة، فكأنها تقول له: إن متابعتك إياي شيء لا لزوم له؛ لأني أنا التي سآتي إليك.

[١٥] يقصد الجدول الذي يروي منه أرضه، وكانت قدمه في النهر؛ أي ليقطع الماء حتى ينساب في الجدول كما هي العادة الآن.

[١٦] المعنى هنا غامض، ولكن قد يجوز أنه قبض على عورتها ثم هي تصف ذلك عنه.

[١٧] يشكو المحب من أنها دخلت في بيتها وأغلقته عليها.

حتى يذبح ثور لمزلاجك
وثور ذو قرن صغير لأسكُفَّتك (عتبتك)
وإوزة سمينة لمصراعيك
ولحم طري لـ ...
على أن كل أطايب الثور
يكون للنجار الصبي
الذي سيصنع لنا مزلاجًا من البردي
وبابًا من القش (؟)
حتى يتمكن المحبوب من المجيء في أي وقت
ويجد بيتها مفتوحًا
ويجد سريرًا مفروشًا بالكتان الجميل
وفيه عذراء جميلة (؟)
وستقول لي العذراء:
إن هذا البيت ملك ابن حاكم المدينة (أي المحبوب).

المصادر

(1) The Chester Beatty Papyri No. I. pp. 27–38.
(2) W. Max Müller, Die Liebespoesie der Alten Agypter, Leipzig 1899.

المديح

مدائح الملوك

لا غرابة في أن نرى كل ما وصل إلينا من المدائح الشعرية مقتصرًا على الإشادة بصفات الإله وقدرته، أو على وصف الملوك وما أتوه من ضروب الشجاعة وجلائل الأعمال. وسنتكلم عن الناحية الثانية الآن بعد أن تحدثنا عن الناحية الأولى فيما سبق. والواقع أن الملوك كانوا في مرتبة الإله بوصفهم من سلالة الإله الأعظم «رع»، فقد كان المصريون يعتقدون أن الإله «رع» كان يحكم العالم في دنيا كلها آلهة. ولكنه في النهاية تخلَّى عن حكم العالم لما رأى من الغدر وعدم الوفاء، وصعد إلى السماء وتربع على عرشها، وترك الدنيا إلى ملوك من بني البشر يعتبرون أنفسهم خلفاء الإله على أرضه، فكان كل ملك يسمَّى «ابن الشمس»، من أجل ذلك كان الفرعون يعدُّ دائمًا من طينة غير طينة بني الإنسان الذين يحكمهم، فكان مقامه بينهم مقام إله بين رعاياه، ولهذا كان كل من سواه من بني البشر دونه في صفاته، فكل حسن وكل جميل وكل خير وكل أمر جليل ينسب إلى الفرعون، فأصبحت لذلك كل الشخصيات البارزة في مصر نكرات تخاطب الفرعون.

وإذا اتفق أن تم على يد أحد عظماء الدولة عمل عظيم فإن فضل الإيحاء والأمر والإرشاد للفرعون، ولا يعترف بفضل هذا العظيم إلا بعد مماته، كما يظهر لنا من اللوحات الجنازية التي تركها لنا عدد كبير منهم في قبورهم، ومن النقوش التي دونت على جدران حجرات دفنهم. وقد غالى القوم أحيانًا في تمجيد بعض هؤلاء العظماء؛ فرفعوهم إلى مرتبة التقديس، ووضعوهم في مصافِّ الآلهة، كما فعلوا مع الحكيم «أمنحوتب» الذي عاش في عهد «زوسر»، والعظيم «أمنحوتب» بن «حابو» في عهد «أمنحوتب» الثالث. ولكن جاء ذلك بعد الممات فقط، ولم يشذُّوا عن ذلك إلا في حالات قليلة جدًّا في تاريخ مصر، ونخصُّ بالذكر من بينها «سننموت» الذي كان يحتل المكانة الأولى في بلاط الملكة «حتشبسوت» بعد الوزير، فقد وجدناه قد صور نفسه مع إحدى

الإلهات بحجمها، وكذلك الكاهن «حرحور» الذي وجدناه مصورًا على أحد جدران معبد الكرنك مع الفرعون «رعمسيس التاسع» بحجم يقرب من حجم الفرعون نفسه. غير أن هذه شواذٌّ لها ظروفها وملابساتها؛ إذ إن الأول كان قد استهوى عقل مليكته والثاني جاء في عصر كانت البلاد تنحدر فيه إلى الدمار والانحلال.

وقد جرت العادة أن يذكر في مدائح الفرعون صفاته الحربية وشجاعته الخارقة للعادة، على غرار ما نقرؤه في مدائح المتنبي وأبي تمام والبحتري وغيرهم ممن يبالغون في صفات الممدوح حتى يجعلوه في مرتبة أخرى غير مرتبة البشر، هذا إلى ما يذكر من أعماله الجليلة للترفيه عن شعبه وحماية رعيته وما يقدمه له الإله من المساعدة في الأوقات العصيبة بوصفه ابنه الذي يحنو عليه.

وقد وصلت إلينا طائفة كبيرة من أناشيد المديح التي قيلت في الملوك، غير أن أقدم ما انحدر إلينا منها يرجع إلى عهد الدولة الوسطى، وهي قليلة جدًّا، أما في عهد الدولة الحديثة فقد وَصَلَنا منها عدد عظيم.

مدائح الدولة الوسطى

لم نعثر على شيء من مدائح الدولة الوسطى غير الأناشيد التي قيلت في الفرعون «سنوسرت» الثالث، ويحتمل أن الأغاني الأربع الأولى منها أُلِّفت بمناسبة دخول الملك مدينته، فجاء إليه أهلها مرحبين به، ويظهر من بداية الأغنية الأولى أن هذه المدينة تقع في الوجه القبلي. وسيلمح القارئ في هذه القصائد البساطة، وكثيرًا من الاستعارات في الأنشودة الثالثة، كما بدت الكناية فيها مألوفة معروفة في التفكير المصري، وأصبحت ميزة من مميزات الشعر الغنائي.

وتحتوي هذه المدائح على طائفة من الجمل والأفكار التي يمكن قرنها بما جاء في الأغاني العبرانية، وبخاصة المزامير إلى حد ما، وهي من غير شك دونها في السهولة والتنويع؛ فإن الأنشودة المصرية ظاهر فيها، على الأقل لنا، التكلُّفُ والتكرار الممل. وإذا أردنا أن نوازن بين الأناشيد المصرية وبعض الشعر العبري في بدايته رجحت كفة الأخير من حيث الظاهرة الفنية.

وخذ مثالًا لذلك نعيَ داود — عليه السلام — لشاول ويوناثان (كتاب صمويل الثاني، الفصل الأول) الذي يعدُّ أحسن ما قيل في الصداقة. ولكن من جهة أخرى نرى أن الأناشيد المصرية التي نتحدث عنها أعرق في القدم من الأغاني العبرانية السالفة الذكر. هذا؛ وتعتبر أناشيد «سنوسرت» الثالث ذات أهمية كبرى؛ لأنها الأغاني الوحيدة التي وصلت إلينا من الدولة الوسطى في المديح الملكي. وستكون مثالنا الوحيد لهذا العصر إلى أن تجود تربة مصر بأمثالها أو خير منها.

(١) أناشيد الملك «سنوسرت» الثالث

الأنشودة الأولى

الثناء لك يا «خا كاو رع»! يا «حور»، يا صقرنا المقدس الوجود
الذي يحمي الأرض ويمد حدودها
الذي يقهر البلاد الأجنبية بتاجه[١]
الذي يضم الأرضين (مصر) بين ذراعيه
والذي «يمسك» الأراضي الأجنبية بقبضته
والذي يذبح رماة السهم[٢] من غير ضربة عصا[٣]
والذي يقوي سهمه دون أن يشد خيط القوس
والخوف منه قد أخضع «الأنو» في بلادهم[٤]
والرعب منه قد ذبح قبائل «البدو التسع» (أعداء مصر)
وسِكِّينه قد أمات الألوف من رماة السهام
وذلك قبل أن تطأ أقدامهم حدوده
وهو الذي يفوق السهم كالإلهة «سخمت»[٥]
حينما يهزم الآلاف ممن لم يعرفوا بطشه
وإن لسان جلالته هو الذي يحكم[٦] «نوبيا (النوبة)»
ونطقه هو الذي يجعل البدو يولُّون الأدبار
والواحد الفريد، ذو القوة الفتية، الذي يذود عن حدوده
ومن لا يجعل شعبه يدب فيه الوهن[٧]

[١] كان التاج وعليه الصل الملكي يُعدُّ كآلهة تحمي الملك.
[٢] هم الآسيويون.
[٣] أي إن الخوف منه يكفي للقضاء عليهم.
[٤] القوم الذين يسكنون فيما بين نهر النيل والبحر الأحمر، وهم العبابدة والبشاريون الحاليون.
[٥] إلهة الحرب، رأسها رأس أسد.
[٦] أي إن أوامره تكفي حينما لا يحارب بشخصه.
[٧] في الحرب؛ لأن هذا هو اهتمامه الخاص.

بل يجعل الناس ينامون في أمانٍ إلى طلوع الفجر
وشباب جنوده ينامون؛ لأن قلبه هو المدافع عنهم
وأوامره قد أقامت حدوده.

الأنشودة الثانية

ما أعظم اغتباط الآلهة! قد جعلت قرابينهم ثابتة
وما أعظم اغتباط أراضيك! وقد ثبت حدودها
وما أعظم اغتباط آبائك! فقد زدت في أنصبتهم[٨]
وما أعظم اغتباط مصر بقوتك! فقد حميت النظام القديم
وما أعظم اغتباط الشعب بحكومتك! فقد قمعت السلب، وقوتك قد استولت …
وما أعظم اغتباط الأرضين بشدة بأسك! فقد وسعت ممتلكاتها
وما أعظم اغتباط مُجنَّديك! فقد جعلتهم سعداء
وما أعظم اغتباط مُسنِّيك! فقد جددت شبابهم
وما أعظم اغتباط الأرضين بقوتك! فقد حميت جدرانها

[وبعد ذلك تأتي الديباجة: إنه …: «حور» الذي يمد حدوده، ليتك تعيد الأبدية، ومما لا شك فيه أن ذلك كان حداءً.]

الأنشودة الثالثة

ما أعظم سيد مدينته! فهو يعدل ألف ألف، وآلافًا آخرين، وليسوا هم جميعهم إلا قليلًا «بالنسبة إليه»
ما أعظم سيد مدينته! فهو سد حاجز للنهر ليمنع الفيضان
ما أعظم سيد مدينته! فهو حجرة رطبة توحي النوم لكل الناس حتى مطلع الفجر
ما أعظم سيد مدينته! فهو حصن جدرانه من نحاس شسم[٩]
ما أعظم سيد مدينته! فهو مأوى لا ترتعد يده

[٨] يحتمل أنها الأنصبة التي كانت تقرب للملوك المتوفين في قبورهم عند توزيع القرابين.
[٩] يحتمل أن تكون «سيناء».

ما أعظم سيد مدينته! فهو محراب ينجي الخائف من عدوه
ما أعظم سيد مدينته! فهو ظل ظليل منعش في الصيف
ما أعظم سيد مدينته! فهو ركن دافئ وجافٌّ في وقت الشتاء
ما أعظم سيد مدينته! فهو تلٌّ يحمي من الزوبعة عندما تكون السماء ثائرة
ما أعظم سيد مدينته! فهو كالإلهة «سخمت»[١٠] لأعدائه الذين تطأ أقدامهم حدوده.

الأنشودة الرابعة

لقد جاء إلينا ليستولي على مصر العليا، وقد وضع التاج المزدوج[١١] على رأسه
لقد جاء إلينا ووحَّد الأرضين، وضم البوصة[١٢] إلى النحلة
لقد جاء إلينا وجعل الأرض السوداء[١٣] تحت سلطانه، وضم إليه الأرض الحمراء[١٤]
لقد جاء إلينا وأخذ الأرضين تحت حمايته، ومنح السلام إلى الأرضين
لقد جاء إلينا وجعل أهل مصر يحيون، ومحا آلامهم
لقد جاء إلينا وجعل الشعب يعيش؛ وجعل حناجر الرعية تتنفس
لقد جاء إلينا ووطئ بقدمه الممالك الأجنبية، فضرب على أيدي «الأنو» الذين لم يعرفوا الخوف منه
لقد جاء إلينا وحمى حدوده، وخلَّص من كان قد سُرق
لقد جاء إلينا ... واحترم المسنَّ بما جلبت إلينا قوته

[بيت مهشم].

لقد جاء إلينا وساعدنا على تربية أولادنا وعلى دفن المسنين منا.

---

[١٠] إلهة الحرب.

[١١] أي التاج الذي يضم تاجي الوجه القبلي والوجه البحري.

[١٢] البوصة رمز الوجه القبلي، أما النحلة فهي رمز الوجه البحري.

[١٣] الأراضي المصرية.

[١٤] الأراضي الأجنبية.

الأنشودة الخامسة

[وهي خاصة بالآلهة، ويمكن الإنسان أن يستخلص منها]:

أنت تحب «خا كاو رع» الذي يعيش إلى أبد الآبدين ... فهو يوزع نصيبك من الغذاء ... راعينا الذي يمكنه أن يمنح النفس ... وأنت تجزيه عليها في حياة وسعادة مرات يخطئها العد.

الأنشودة السادسة

ثناء «لخا كاو رع» الذي يعيش أبد الآبدين ... حينما أسيح في السفينة ... محلاة بالذهب ...

المصادر

(١) هذه القصيدة كتبت على بردية عثر عليها في اللاهون. راجع: Griffith, Heiratic Papyri from Kahun and Gurob (pl. I–III).

(٢) راجع كذلك: Peet, The Literature of Egypt, Palestine and Mesopotamia, pp. 66 ff.

(٣) راجع: Erman, The Literature of The Ancient Egyptians, pp. 134 ff.

أناشيد الدولة الحديثة[1]

(١) قصيدة في انتصارات «تحتمس الثالث»

مقدمة

وفي خلال الدولة الحديثة نجد قصائد المديح في الملوك قد زاد عددها، واتسع مجالها، ولا غرابة في ذلك؛ فإن أملاك مصر قد امتدت حدودها من الشلال الرابع إلى أعالي نهر دجلة والفرات؛ فأصبح خيال الشاعر لا يقف عند الحدود المصرية، بل صار يسبح في أرجاء تلك الإمبراطورية الفسيحة، فنشاهده يضع أمامنا صورًا خلابة لما أتاه هؤلاء الملوك من جلائل الأعمال، وما وهبهم الإله الأعظم من القوة التي بها قضوا على الأعداء، وكذلك يصف لنا أحوال الأقوام المغلوبين، وما صاروا إليه من الذِّلة والمسكنة، وما يقدمونه للفرعون من الهدايا والجزية المضروبة عليهم؛ مما يدلنا على منزلة البلاد في هذا العصر.

وسيرى القارئ ما في هذه القصائد من النمو والتقدم في خيال الشاعر، واتساع أفقه بتقدُّم المدنية. ولكن برغم ما نشاهده من كثرة هذه الأناشيد وعقود المدح في هذا العصر، فإننا نلحظ أنها ترتكز في أصل تركيبها على أصول قديمة؛ ولذلك كان من أصعب الأمور أن يفصل الإنسان عناصر الأناشيد القديمة من الحديثة، فلا مناص من أن نعتبر ما لدينا من هذه القصائد نماذج تمثِّل الشعر الغنائي أو المديح في عصر الدولة الحديثة.

---

[1] راجع: Sethe urkunden IV, 661 ff. & Erman, The Literature of the Ancient Egyptians, p. 254.

وسنبتدئ هنا بالقصيدة التي وضعت حوالي ١٤٧٠ق.م باللغة القديمة، وهي التي أُنشدت مديحًا في «تحتمس الثالث» مؤسس الإمبراطورية المصرية في سوريا. وتدل شواهد الأمور على أنها كانت نموذجًا إنشائيًّا؛ لأن كلًّا من «سيتي الأول» و«رعمسيس الثاني» قد نقلها على آثاره ونسبها لنفسه. وقد نقشت على لوحة جميلة من الحجر أقيمت في معبد «آمون» بالكرنك، وتحتوي على مديح وجَّهه الإله نفسه لابنه الفرعون الذي كان يدخل المعبد منتصرًا بعد غزوة مظفرة. وتشتمل على مقدمة وخاتمة مكتوبتين بلغة شعرية، أما الجزء الأوسط من القصيدة فإنه بلا نزاع شعر مقفًّى. وسنورد القصيدة هنا بأكملها:

المتن

يقول «آمون رع» رب الكرنك: أنت تأتي إلي[٢] وتنشرح حينما تشاهد جمالي، يا بني، يا حاميَّ، يا «منخبر رع»[٣] الباقي أبديًّا، إني أطلع منيرًا[٤] حبًّا فيك.

إن قلبي ينشرح بمجيئك الميمون إلى معبدي، ويداي تمنحان أعضاءك الحماية والحياة.

ما أرق الشفقة التي تظهرها نحو جسمي؛ ولهذا سأثبتك في مأواي، وأقدم لك أعجوبة.[٥]

إني أمنحك القوة والنصر على كل البلاد الجميلة، وإني أمكن مجدك والخوف منك في كل البلاد السهلة كذلك، والرعب منك يمتد إلى عمد السماء الأربعة.[٦] إني أجعل احترامك عظيمًا في كل الأجسام، وأجعل نداء جلالتك الحربي يتردَّد بين «أمم القوس التسع».[٧]

[٢] يعود الملك منتصرًا إلى «طيبة»، فيخرج لمقابلته في موكب تمثال الإله ليحيِّيه، والقصيدة كلها مكتوبة لهذا الغرض؛ لتقال في مثل هذه الأعياد.

[٣] اسم الملك الرسمي.

[٤] يخرج في موكب من المعبد.

[٥] قد جملت تمثالي الذي تراه، وسأقيم لك تمثالًا في المعبد اعترافًا مني بالجميل.

[٦] وفقًا لأحد الآراء القائلة إن السماء مقامة على عمد.

[٧] قبائل البدو التسع أعداء مصر.

وعظماء جميع البلاد الأجنبية جميعهم في قبضتك. وإني بنفسي أمد يدي وأصطادهم لك، وأربط الأسرى من «الترجلوديت»[٨] بعشرات الألوف، والألوف، وأهل الشمال بمئات الألوف.

إني أجعل أعداءك يسقطون تحت نعليك فتطأ … الثائرين، كما أني أمنحك الأرض طولًا وعرضًا، فأهالي المغرب وأهالي المشرق تحت سلطتك.

إنك تخترق كل البلاد الأجنبية بقلب منشرح، وأينما حلت جلالتك فليس هناك من مهاجم. وإني مرشدك؛ ولذلك تصل إليهم. إنك تعبر المنحنى الأعظم[٩] لبلاد «النهرين» بالنصر والقوة اللذين قد منحتهما إياك. وعندما يسمعون نداء إعلان الحرب يلجئون إلى الأحجار. لقد حرمت أنوفهم نفَس الحياة. وأرسلت رعب جلالتك ساريًا في قلوبهم.

والصل الذي على جبهتك يحرقهم ويستولي على الأشقياء منهم غنيمة باردة، ويحرق الذين في … بلهيبه، ويقطع رءوس الآسيويين، ولا يفلت منه أحد، بل يسقطون، وينكل بهم بسبب قوته.[١٠]

إني أجعل انتصاراتك تنتشر في الخارج في كل البلاد. ذلك الذي يضيء[١١] على جبيني خاضع لك. ولا أحد يثور عليك في كل ما تحيط به السماء. بل يأتون بالهدايا على ظهورهم، ويقدِّمون الطاعة لجلالتك كما آمر.

لقد عملت على كَبْت من يقوم بغارات[١٢] ومن يقترب منك؛ فقلوبهم تحترق، وأعضاؤهم ترتعد.

لقد حضرت[١٣] لأجعلك تتمكن من أن تدُوس بالقدم عظماء فينيقيا.
ولأجعلك تشتت شملهم تحت قدميك في ممالكهم.
وأجعلهم يشاهدون جلالتك كرب الشعاع.[١٤]

---

[٨] قبائل من البدو ضاربة بين مصر العليا والبحر الأحمر كانت تسلب المسافرين.

[٩] نهر الفرات.

[١٠] الصل.

[١١] الصل الملكي يضيء كالشمس.

[١٢] البدو ولصوص البحر … إلخ.

[١٣] لمقابلتك.

[١٤] الشمس.

عندما تضيء في وجوههم بوصفك صورتي.
لقد حضرت:
لأمكنك من أن تطأ أولئك الذين في آسية.
وتضرب رؤساء «عامو»[١٥] (آسية).
أجعلهم يشاهدون جلالتك مدججًا بدرعك.
حينما تقبض على آلات الحرب في عربتك.
لقد حضرت:
لأتمكن من أن أجعلك تطأ بالقدم الأرض الشرقية.
وتطأ من في أقاليم أرض الإله.[١٦] ولأجعلهم يشاهدون جلالتك مثل النجم «سشد»
الذي ينشر لهيبه كالنار حينما ترسل سيلها.[١٧]
لقد حضرت:
لأجعلك تتمكَّن من أن تطأ الأرض الغربية.
«فكفتيو» و«آسي»[١٨] تحت سلطانك.
ولأجعلهم يشاهدون جلالتك مثل الثور الصغير.
ثابت القلب، حاد القرن، لا تُمكن مهاجمته.
لقد حضرت:
لأمكنك من أن تطأ هؤلاء الذين في مستنقعاتهم (؟).
في حين أن أرض «متن»[١٩] ترتعد خوفًا منك.
ولأجعلهم يشاهدون جلالتك كالتمساح.
رب الرعب في الماء لا يمكن الاقتراب منه.
لقد حضرت:
لأمكنك من أن تطأ هؤلاء الذين في الجزائر.

---

[١٥] الفلسطينيون.

[١٦] أرض المشرق: بلاد العرب وما يقع بجوارها.

[١٧] يحتمل أن يكون وباءً.

[١٨] كريت أو جزء من سيليسيا. آسي: أرض ساحلية في شمال سوريا.

[١٩] غير محقق موقعها، ويحتمل أن تكون في البحر الأبيض المتوسط.

والذين في وسط المحيط، وهم الذين تحت لوائك، ولأجعلهم يشاهدون جلالتك منتقمًا.[٢٠]

قد ظهر منتصرًا على ظهر فريسة.

لقد حضرت:

لأمكنك من أن تطأ اللوبيين.

«والأوتنتيو»[٢١] بقوة سلطانك.

ولأجعلهم ينظرون إلى جلالتك كالأسد المفترس.

حينما تجعلهم أكوامًا من الجثث في وديانهم.

لقد حضرت:

لأمكنك من أن تطأ أقصى حدود الأراضي، في حين أن ما يحيط به الأقيانوس يكون في قبضتك.

ولأجعلهم ينظرون إلى جلالتك كرب الجناح.[٢٢]

الذي يقبض على ما يرى كما يشتهي.

لقد حضرت:

لأمكنك من أن تطأ هؤلاء الذين في البلاد الغربية.

وتربط سكان البدو أسرى.

لأجعلهم ينظرون إلى جلالتك كابن آوى الوجه القبلي (وهو أشد ما يكون افتراسًا)، وهو رب السرعة سباقًا مخترقًا الأرضين.

لقد حضرت:

لأمكنك من أن تطأ «آنو» النوبة، ويكون في قبضتك حتى بلاد «شات»،[٢٣] ولأجعلهم ينظرون إلى جلالتك كأخويك التوأمين.[٢٤]

واللذين ضممت أيديهما لك في النصر.

---

[٢٠] «حو» المنتقم لـ «أوزير»، ويجلس كصقر على ظهر «ست» المهزوم.

[٢١] قوم يسكنون في إقليم بين مصوع وسواكن.

[٢٢] الصقر.

[٢٣] بلاد في أقصى الجنوب.

[٢٤] «حور» و«ست».

ولذلك وضعت أختيك[٢٥] خلفك حماية لك، على حين أن ذراعي جلالتي كانتا مرفوعتين لتقبضا على كل شر.[٢٦] إني أمدك بالحماية يا بني المحبوب «حور». يا أيها الثور القوي الذي يسطع في «طيبة»، والذي أنجبته من أعضائي الإلهية، «تحتمس» المخلد أبديًّا الذي عمل لي كل ما تتوق إليه نفسي «كا». لقد أقمت لي مسكنًا، وهو عمل سيبقى أبدًا، وجعلته أطول وأعرض مما كان عليه من قبل، والباب العظيم … الذي يجعل جماله «بيت آمون» (؟) في عيد. إن آثارك أعظم من آثار كل ملك سلف. إني أعطيك الأمر لتقيمها، وإني لمنشرح بها، وإني أثبتك على عرش «حور» مدة آلاف آلاف السنين حتى ترعى الأحياء إلى الأبد.

ولا شك في أن القارئ قد لاحظ في هذه القصيدة مبالغات خارجة عن حد المألوف كما هي العادة في المدائح التي نقرؤها في أشعار المدائح في الشرق عامة. وهي تعتبر من الشعر الرسمي الذي ينقصه التنويع في التعبير والخيال السامي؛ ولذلك فهي لا تعد في نظرنا من الأدب الراقي، غير أنها كانت في نظر المصري من الشعر النموذجي، وإلا لما نسبها بعض الملوك لأنفسهم كما ذكرنا.

ولدينا قصيدة أخرى من طراز خصب الخيال، حر التعبير، كُتِبت في عهد «رعمسيس الثاني».[٢٧] وقد حفظت لنا منقوشة على عدة لوحات بالقرب من معبد «أبو سمبل» وداخله، ولم يكن لها علاقة خاصة بهذا المعبد ولا الإقليم الذي هو فيه؛ ومن أجل ذلك يخيَّل إلينا أن مثلها كمثل القصيدة التي أطلق عليها خطأً اسم «بنتاور» التي تصف لنا ملحمة «قادش» وما جرى فيها. فهي إذن من القصائد التي كان قد أُغرم بها «رعمسيس الثاني» وأراد أن يخلِّدها على آثاره. وبداية هذه القصيدة تحتوي في الواقع على أسماء الملك، وبإضافة هذه إلى ألقابه أصبحت تكون أنشودة. ثم يتلو ذلك خمس مقطوعات مختلفة الطول تنتهي كل منها باسم الملك «رعمسيس الثاني».

[٢٥] «إزيس» و«نفتيس».

[٢٦] الجملة الأخيرة ملأى بالجناس، خمس كلمات مبتدئة بحرف (هـ) تأتي متتالية.

[٢٧] راجع: Lepsuis Denkmaeler iii, 195 a, and Erman, Literature of the Ancient Egyptians pp. 258 ff.

(٢) أنشودة لرعمسيس الثاني

ألقاب الملك

إنه «حور» الثور القوي المحبوب من إلهة العدل و«منتو»[٢٨] الملوك، وثور الحكام، عظيم القوة مثل والده «ست» صاحب «أمبس»،[٢٩] رب التاجين، حامي مصر، وقاهر البلاد الأجنبية، المخيف، عظيم الاحترام في كل الأراضي، الذي لم يسمح لأرض النوبة أن تعيش، والقاضي على تفاخر بلاد الخيتا.

مخضع الخصم، والكثير السنين، والعظيم الانتصارات، الذي يصل إلى أطراف الأرض حينما يطلب للنزال، والذي يضيق أفواه الأمراء الأجانب الواسعة.[٣٠]

ملك الوجه القبلي والبحري، رب الأرضين «وسيمارع»: المختار من «رع».

ابن «رع» الذي يدوس أرض الخيتا «رعمسيس: محبوب آمون» معطي الحياة، المحبوب من «رع حور أختي»، «آتوم»[٣١] رب أرض «عين شمس» والمحبوب من «آمون رع»[٣٢] ملك الآلهة، ومن «بتاح» العظيم الذي يسكن جنوبي جداره،[٣٣] ورب «عنخ توي»[٣٤] الذي طلع على عرش «حور» ملك الأحياء.

القصيدة الحقيقية

الإله الطيب، الواحد القوي، الذي يمدحه الناس، السيد الذي يفتخر به الناس، حامي جنوده، الذي يمد حدوده على الأرض كما يريد مثل «رع» حينما يضيء على دائرة العالم — وهو ملك الوجه القبلي والبحري و«سيمارع: المختار من رع» ابن «رع رب التاجين»، «رعمسيس: المحبوب من آمون معطي الحياة».[٣٥]

---

[٢٨] إله الحرب.

[٢٩] كوم أمبو.

[٣٠] زهوهم أو فخرهم.

[٣١] الآلهة الثلاثة اللاتي بني لهن معبد «أبي سمبل».

[٣٢] الآلهة الثلاثة اللاتي بني لهن معبد «أبي سمبل».

[٣٣] الآلهة الثلاثة اللاتي بني لهن معبد «أبي سمبل».

[٣٤] جزء من «منف» حيث يسكن الإله «بتاح».

[٣٥] إني أختصر هذه الأسماء في الأبيات الأخرى.

وهو الذي يحضر العاصي أسيرًا إلى مصر والأمراء بهداياهم إلى قصره، والخوف منه يسري في أبدانهم، وأعضاؤهم ترتعد منه عند غضبه، رب الأرضين، وهو الملك «رعمسيس».

وهو الذي يدوس بالقدم أرض الخيتا ويصيرها كومة من الجثث، مثل «سخمت»[٣٦] حينما تهيج بعد الوباء. وهو الذي يصوب سهامه فيهم، ويتسلَّط على أعضائهم. وكل أمراء البلاد الأجنبية قد خرجوا من بلادهم يقظين لا يغشاهم النوم،[٣٧] وأجسامهم تخور، وهداياهم مجموعة من محاصيل بلادهم، وجنودهم وأولادهم يقفون في الصف الأول طالبين السلام من جلالة ملك الوجهين القبلي والبحري «رعمسيس».

وأمراؤهم يرتعدون حينما يشاهدونه؛ لأنه مثل الإله «منتو» سلطانًا وقوةً؛ لأنه يقطع رءوسهم مثل ابن «نوت». وإنه كَثَوْر حادِّ القرنين عظيم الاستيلاء (؟) ... ولا يطلق سراح أحد إلا بعد أن يقضي على أعدائه: ملك الوجه القبلي والوجه البحري «رعمسيس».

الأسد القوي المخالب، العالي الزئير، والمرسل صوته في وادي الفرائس الوحشية: ملك الوجهين القبلي والبحري «رعمسيس».

الفهد الذي يعدو سريعًا حينما يبحث عن منازله، مخترقًا دائرة الأرض في لحظة. الصقر الإلهي العظيم المزود بجناحين، والمنقضُّ على الصغير والكبير؛ حتى لا يجعلهم يعرفون أنفسهم أبدًا: ملك الوجهين القبلي والبحري «رعمسيس».

وهو الذي يجعل الآسيويين الذين يحاربون في ساعة القتال يولون الأدبار، فيكسرون سهامهم ويلقون بها في النار. وقوته متسلِّطة عليهم مثل اللهيب، حينما يخترم في نبات ملتهب،[٣٨] والعاصفة وراءه، ومثل النار المفترسة حينما تذوق طعم الوهج، وكل فرد فيها يصير رمادًا: ملك الوجهين القبلي والبحري «رعمسيس».

الحاكم الشديد القوي في ذبح الذين لا يعرفون اسمه؛ وهو مثل العاصفة التي تدوي بعنف على البحر؛ فأمواجه كالجبال، ولا أحد يمكنه أن يقترب منه، وكل فرد فيه يغوص إلى العالم السفلي: ملك الوجهين القبلي والبحري «رعمسيس».

---

[٣٦] إلهة الحرب.

[٣٧] وبهذه السرعة يجب أن يصلوا مصر.

[٣٨] في الحقيقة هو نبات خفيف سريع الالتهاب.

وهو الملك المنير في التاج الأبيض، وهو قوة مصر، ماهر في فنون الحرب، في ساحة القتال، بطل في المعمعة؛ محارب جبار، شجاع القلب، الواضع ذراعيه كجدار حول جنوده، ملك الوجهين القبلي والبحري «رعمسيس» معطي الحياة كالإله «رع».

ولا نزاع في أن هذه الأنشودة تُعدُّ من الشعر الجميل؛ فهي بحق تمتاز عن قصيدة النصر التي قيلت في «تحتمس الثالث» من كل الوجوه؛ فالصور التي تحتويها بارزة، وليست مقصورة على مجرد ذكر نعوت الملك وأوصافه، بل نجد تلك النعوت مفصلة بشروح موفقة. والقصيدة من هذه الناحية تشبه بعض المزامير العبرية، حتى إنها إذا ترجمت على طريقة التوراة، كان من الصعب على الإنسان أن يستخرجها من بينها بسهولة.

على أن هذه الأنشودة ليست الوحيدة من نوعها في الدولة الحديثة، بل لدينا ما يضارعها أو يفوقها مما سنورده هنا بعدُ، وبخاصة قصيدة «مرنبتاح» المشهورة بلوحة بني إسرائيل، وسنذكرها في موضعها بعد الكلام عن ملحمة «قادش» والقصائد الجميلة الأخرى التي قيلت في «رعمسيس الثاني».

(٣) ملحمة قادش المسماة خطأً قصيدة «بنتاور»

في سياق الكلام عن قصة المخاصمة بين «حور» و«ست» عرَّفنا معنى كلمة ملحمة في الأدب عامة. وإذا كان المصريون القُدامى قد تركوا لنا لونًا من الأدب يطلق عليه بحق اسم ملحمة، فإن القصيدة التي قيلت في انتصار «رعمسيس الثاني» على الخيتا وحلفائها جديرة بهذه التسمية؛ لما توافر فيها من الخصائص والميزات التي ينفرد بها هذا اللون من الأدب.

ولقد ظلت الروايات المختلفة التي رويت بها هذه الملحمة مبعثرة على جدران المعابد العدة التي نقشت عليها دون أن يجمع شتاتها كتاب واحد؛ هذا فضلًا عن أن النسخة الوحيدة التي وصلت إلينا على البردي منقوصة غير كاملة؛ ولذلك لم يكن في مقدور أي أثري درسُ هذه الملحمة على الوجه الأكمل. وقد عني المؤلف بجمع هذه النصوص المختلفة وترتيبها في مجلد واحد[٣٩] بحيث أصبح في الإمكان الحصول منه على متن كامل

[٣٩] راجع كتاب المؤلف Le Poéme dit de Pentaour et Le Rapport Officiel sur la Bataille de Qadesh.

يمكن الاعتماد عليه من كل الوجوه. والترجمة التي سنضعها أمام القارئ هنا مأخوذة من هذه الروايات العدة، التي لا يختلف بعضها كثيرًا عن البعض الآخر في النقوش التي على الآثار. أما النسخة الخطية فتحوي أغلاطًا عدة؛ لذلك كان اعتمادنا على النصوص المنقوشة على الآثار.

والظاهر أن هذه القصيدة قد بلغت من الأهمية مكانةً تفوق كل وصف في نظر «رعمسيس الثاني»، ولا أدل على ذلك من أنه نقشها على معظم المعابد في أمهات البلاد المصرية. وقد بالغ في حب بقائها لدرجة أنه نقشها على معبد الأقصر أكثر من مرتين، موضحًا المتن بالرسوم التي تصور لنا سير المعركة ومراكز تنقل الجيوش؛ مما سهَّل علينا فهم الحركات العسكرية التي قام بها كل من الفريقين المتحاربين. وقد كانت نهاية هذه المعركة على ما يظهر انتصار «رعمسيس الثاني» على أعدائه الخيتا وحلفائهم. غير أن هذا النصر لم يكن حاسمًا كما برهن على ذلك استمرار الحرب فيما بعد بينه وبين دولة الخيتا.

وإذا أردنا أن نعرف الأسباب التي أدت إلى تلك الحرب الطاحنة بين «رعمسيس الثاني» والخيتا، فلا بد أن نرجع إلى الوراء عدة أجيال في تاريخ العاهلية المصرية؛ فقد أسَّس «تحتمس الثالث» ومن سبقه عاهلية مترامية الأطراف تمتد من أعالي نهر دجلة والفرات إلى الشلال الرابع، وقد حافظ عليها أخلافه من بعده بحد السيف تارة وبالسياسة الحكيمة تارة أخرى.

وقد بقيت العاهلية متماسكة الأطراف، عزيزة الجانب، إلى أن تولَّى «إخناتون» الملك، فشغله أمر دينه الجديد عن المحافظة على عاهلية أجداده، وبخاصة أملاكه في آسية، وقد كانت مقسَّمة وقتئذٍ ولايات صغيرة، فاستقلَّت كل واحدة منها. هذا فضلًا عن أنه قد قامت في تلك العهود مملكة جديدة في هذا الجزء من آسية أسَّسها قوم يقال لهم الخيتا.

وقد بقيت الحال على هذا المنوال من الفوضى في تلك الأصقاع إلى أن أصبحوا شبه مستقلين عن مصر، وأصبحت العلاقات بينهم وبينها اسمية. وأول من حاول استرجاع مجد مصر في هذه الأصقاع هو «سيتي» الأول. غير أنه في هذه المرة لم يكن يحارب مع ولايات صغيرة متفرقة الكلمة كما فعل أخلافه من قبل، بل كان ينازل دولة قوية فتية، وهي دولة الخيتا، التي كانت تشمل آسية الصغرى، وكذلك قد انضمَّت إليها بلاد أخرى من آسية؛ ولم يوفَّق «سيتي» في حملته هذه إلا بعض التوفيق.

وقد كان لزامًا على ابنه «رعمسيس الثاني» أن يستمر في حمل السلاح لإعادة هذه الأملاك التي أضاعها أجداده بتراخيهم وإهمالهم. ولقد أشار لنا هذا الفرعون في قصيدته

التي نحن بصددها الآن إلى إهمال آباء والده، وتقاعُدهم في مصر يلهون ويلعبون؛ مما أدى إلى ضياع ممتلكات مصر. ولا غرابة إذا كانت هذه الإشارة في القصيدة يقصد بها «إخناتون» عندما كان لاهيًا عن أملاك مصر بدينه الجديد، ثم تبعه في ذلك من جاء بعده.

وقد ذكرت لنا نقوش القصيدة التي تعتبر بمثابة تقرير رسمي أن حملة «رعمسيس الثاني» قد خرجت للغزو في السنة الخامسة من حكمه، وكان لا يزال في ريعان الشباب غضَّ الإهاب ممتلئًا حماسًا وقوة. فسار على رأس جيش عرمرم لمقابلة العدو. ولم يكن يدور بخلده في هذه الآونة أن يخضع بلاد «فلسطين» في طريقه؛ ليأمن شرَّ قيام أهلها من خلفه، بل فضَّل مهاجمة العدو الجبار الذي قضى على سلطان مصر في آسية، وقد كان تصميمه أن يوقع العدو في أحبولة، فاندفع بجيشه وعبر نهر الأرنت (العاصي) في حين كان جيش ملك الخيتا وحلفائه معسكرًا في شمالي بلدة «قادش»، ولما فطن إلى ذلك علم أنه قد وقع هو في الفخ، وانقضَّ فعلًا ملك الخيتا على جناحي الجيش المصري الذي كان يسير في أربع فرق منعزل بعضها عن بعض، فشتَّت شمل الجيشين المصريين المتقدمين، وهما جيش «آمون» وجيش «رع». وبذلك أصبح «رعمسيس» محاصَرًا بالعدو، ولم يبقَ معه إلا حاشيته وقليل من جنوده المخلصين.

وقد قيل إن الملك «رعمسيس» هزم، وأنه أراد أن يسدل الستار على الهزيمة أمام بلاده بغزو فلسطين في عودته وقهرها. ولكن هذا الرأي لا أساس له من الصحة، والواقع أنه خلَّص نفسه من مأزقه الحرج باختراق صفوف الخيتا، وبقي يناضل ويظهر من ضروب الشجاعة لصد العدو حتى أتته النجدة، وبذلك انقلبت تدابير الخيتا إلى خزي واندحار. وما ظهر بادئ الأمر هزيمةً منكرة للمصريين قد صار فوزًا مبينًا، وعلى إثر ذلك طلب العدو من «رعمسيس» أن يهادنه.

هذه هي الرواية التي قصها علينا علماء الآثار في الجيل السابق لعصرنا، ونجد في قصة «وردة» التي ألَّفها «جورج إيبرس» أنه احتفالًا بهذا النصر العظيم الذي فاز به «رعمسيس» في هذه الموقعة قد ألقى شاعر اسمه «بنتاور» قصيدة فذة تخليدًا لهذه المناسبة السعيدة. والواقع أن «إيبرس» قد أخطأ فهم النص المصري عندما نسب هذه القصيدة إلى «بنتاور»، بل الحقيقة أن «بنتاور» هذا هو الكاتب الذي نسخ القصيدة على

البردية فقط كما جرت العادة بذلك.[٤٠] أما الشاعر الذي صاغ هذه القصيدة فمجهول لنا كغيره من الأدباء والمفتنِّين الذين تركوا لنا تآليف عظيمة وقطعًا فنية منقطعة القرين دون أن يسجلوا أسماءهم عليها، فكانوا بذلك جنودًا مجهولين.

أما طبقة علماء الآثار المعاصرين الذين تناولوا موضوع هذه القصيدة بالبحث والنقد والتحليل، فإن معظمهم قد غرق في بحر المبالغات التي نسجها «رعمسيس» حول نفسه، فلم يتركوا ناحية من نواحي القصيدة دون أن يقتلوها فحصًا ونقدًا، حتى انتهى بهم المطاف إلى أن المصريين قد هزموا، وأن «رعمسيس» أخفى تلك الهزيمة تحت ستار البلاغة والمبالغات التي حلَّى بها هذه القصيدة.

والواقع أن هذا الرأي لا يرتكز على برهان متين، وربما يجود الحظ يومًا ما بالعثور على تقرير عن الموقعة من جانب الخيتا، فيضع الأمور في نصابها بعد موازنته بما جاء في قصيدتنا، أو إخراج حكم سليم منها.

وإلى أن نسعد بمثل هذا التقرير، نرى فيما جاء عن الموقعة أنه ليس فيه ما يبعث على أي شك في أن المصريين قد انتصروا في هذه الملحمة. حقًّا إن التدابير الحربية والخطط التي استعملها ملك «الخيتا» هي من الحيل التي تُستعمل كثيرًا في الحروب، وتؤدي عادة إلى النصر، وبخاصة عندما يكون المهاجم لا يملك في يده قيادة جنوده تمامًا، ولكنا قد شاهدنا أن الملك الشاب قد ترك العدو يهاجمه على حين غفلة، ولم يلبث أن أفاق من تلك الصدمة المفاجئة، وأخذ يجمع زمام القيادة في يده إلى أن صار في مقدوره أن يحمل حملةً صادقة على العدو ردَّته على أعقابه خاسرًا.

وليس لدينا ما يدعو إلى الشك في أن العدو عندما رأى تخاذل جنوده طلب الهدنة. وأن «الخيتا» وحلفاءهم هزموا، ولكن موقعة «قادش» لم تكن من الملاحم الفاصلة؛ ولا أدلَّ على ذلك من أن خلف عاهل «الخيتا» لم يكفوا عن محاربة أعدائهم المصريين، بل شنوا عليهم الغارة ثانية عندما لاحت لهم الفرصة.

ولكن هل كل ذلك يعني أننا ننتزع انتصار «رعمسيس» الثاني منه ونصغر من شأنه؟ ولأجل الوصول إلى رأي حاسم في ذلك يجب علينا أن نستعرض أمامنا حوادث هذه الموقعة ونفحصها فحصًا دقيقًا؛ حتى لا نجعل حكمنا النهائي مأخوذًا مباشرة من

[٤٠] كانت العادة أن يكتب ناسخ الوثيقة اسمه على البردي في نهايتها، وهذا لا يدل قطُّ على أنه مؤلفها.

الألفاظ التي وردت في القصيدة وحدها. ولدينا في التاريخ الحديث وجه شبه مدهش لهذه الملحمة، وأعني بذلك موقعة «أم درمان» التي استعر لهيبها في عام ١٨٩٨، وقد تكلَّم عنها تيدمان في كتابه Meine Erlebnisse im Hauptquarter Lord Kitchenner (Tieamann) «مشاهداتي في مركز قيادة اللورد كتشنر»:

> إن واقعة «أم درمان» رغم انتصار المصريين والإنجليز فيها لم تكن الواقعة الفاصلة؛ فقد استمر المهدي في المقاومة إلى أن قُضِيَ عليه نهائيًّا بعد أكثر من عام.[٤١]

وبدهي أن الشاعر الذي يريد أن يرسم لنا حوادث في صورة ملحمة لا يقتصر على صياغتها في أسلوب خلاب وألفاظ عذبة، بل من واجبه أن يقصَّ علينا طرفًا غير الحقائق العارية التي يحتوي عليها التقرير الرسمي؛ أي يجب عليه أن يكسوَ عظام تلك الحقائق الجافة لحمًا ودمًا، وينفخ فيها من روحه وخياله؛ وذلك لأن الملحمة لا بد أن تصف لنا موقعة حدثت في منازلة واحدة، فلا بد من أن تأخذ صورة رائعة كما نشاهد ذلك كثيرًا في ملاحم كل الأمم، ومن خصائص الشاعر الذي يصور لنا ملحمة أن يكون عنده المهارة الفنية في صياغتها بحيث يظهر بطلها ممتازًا على كل الأبطال الآخرين الذين حوله في الملحمة، ويخرج لنا قطعة فنية متماسكة الأطراف محبوكة الحواشي سهلة المأخذ.

والشاعر الذي صاغ قصيدتنا قد جعل بطله في قصته الرائعة «رعمسيس الثاني»، وجعل لهذا الفرعون فيها مكانة ضخمة وصورة يظهر فيها كأنه العملاق في وسط الأقزام، أو كما يصور فعلًا الفرعون في الرسوم بين أفراد رعيته. وإن من يفحص المناظر التي تصور لنا ملحمة قادش على جدران المعابد لا يجد كبير عناء في تمييز «رعمسيس» من بين جنوده؛ فالفرق بينه وبينهم في الضخامة كالفرق بين العملاق والطفل الرضيع[٤٢] أو أعظم من ذلك.

وقد وُجِّه نقد إلى ما جاء في القصيدة مكررًا: «إن الملك كان فريدًا، ولم يكن معه أحد آخر بجانبه» خلال المعركة. وهذه العبارة لو أخذت بمعناها الحرفي لا تنطبق على

---

[٤١] Earl of Cromer, Modern Egypt, 540–541.

[٤٢] ولا نشك في أن السبب في تشبيه الرجل الضخم في عصرنا بالفرعون قد أتى عن هذا الطريق، وكذلك من التماثيل الضخمة التي نشاهدها للفراعنة بالنسبة لتماثيل عامة القوم.

الواقع، وليس لها نصيب من الصحة؛ فإن الملك كان يقصُّ تلك العبارة لسائق عربته. وفي الحق يمكن تحديد معنى العبارة بأنه لم يكن أحد غير الملك قد شاهد ما تملَّكه من اليأس حين كان يشرف على فقدان المعركة.

والمبالغة حق مباح لكل أمة، وبخاصة في تقاريرها عن المواقع الحربية؛ لأنها تُذكي نار الوطنية والفخار في نفوس أفراد الشعب، وتلك سجية متأصلة في أخلاق الشعوب حديثها وقديمها؛ للفخر بمناقب بلادهم وما أتته من جلائل الأعمال والتغلُّب على الأعداء.

ولما كان من المحتَّم أن يمثِّل الفرعون في هذه الملحمة بطلَها الفذ؛ فقد كان لزامًا على الشاعر أن ينتهج إحدى طريقتين في صياغتها: فإما أن يقصَّ علينا ما قام به الفرعون من ضروب الشجاعة والبطولة في صيغة الغائب، وإما أن يجعل الفرعون يقصُّ الحوادث الجسام التي قام بها في صيغة المتكلم عن نفسه. ولا نزاع في أن الطريقة الثانية لها ميزتها وخطرها إلى حد لايُدانَى؛ فالقارئ في هذه الحالة يسمع من فم المتكلم وصفًا مباشرًا للحوادث يخرج من أعماق نفس إلى أعماق نفس أخرى؛ فيُحدث تأثيره المنشود. ولدينا مثال لذلك في التاريخ المصري من عهد الدولة الوسطى، وذلك عندما جعل «خيتي» مؤلف تعاليم «أمنمحات الأول» الملك يتكلم عن نفسه ويصف لابنه ما لاقاه من نكران الجميل، وما حاق به ممن أحسن إليهم وأسدى لهم الجميل وقرَّبهم إليه؛ وهذا الخطاب يعدُّ من روائع الأدب المصري (راجع ص٢٠٢).

وهذه الطريقة هي التي اختارها الشاعر لنفسه، ولا نشك في أنه حينما كان يؤلف قصيدته كان أمامه نموذج يحتذيه؛ ولذلك يصعب علينا أن نحدِّد ما أتى به من جديد في عالم الأدب في هذه القصيدة. ولكن على الرغم من ذلك نجد في فن صياغة هذا الشعر ما يجعل الإنسان يعتقد أن الشاعر كان يحلل نفسية بطله، وبخاصة إذا عرفنا أن «رعمسيس الثاني» كان يفوق كل الفراعنة في المبالغة والفخر وحب الظهور والعظمة؛ مما جعله منقطع النظير في هذا المضمار. من أجل ذلك نجد أن شاعرنا قد أرخى العنان للفرعون يتكلم، ولكنه لم يجعله يتكلم وصفه قاصًّا، بل كان ينقله إلى معمعة القتال، فنرى الفرعون يتوسل إلى والده «آمون» ويدعوه إلى نصرته ونار الحرب مستعرة، ثم هو يفكر في الوقت نفسه فيما يجب عليه أن يقوم به لإلهه من الخدمات؛ ولا شك في أن ذلك كان له أثره المباشر على سير الموقعة. هذا إلى أن الفرعون قد عدد أشياء أخرى كثيرة عن مخازي جنوده وعن سير القتال.

ومن كل هذا تألفت أمامنا صورة طريفة لم يكن مألوفًا لنا سماعها من قبل؛ فنقرأ ملحمة كُتِبَ نصفها شعرًا منثورًا والنصف الآخر شعرًا منظومًا. والواقع أن مقدمة هذه

القصيدة قد كتبت نثرًا، بينما نهايتها قد نظمت شعرًا. وكذلك نجد في وسطها تعابير نثرية، ويسهل على القارئ الفطن معرفتها؛ لأنها وضعت في صيغة الغائب.

والقصيدة الأصلية تبتدئ عندما يشتِّت العدو شملَ جيش الفرعون، ويضرب نطاقًا حول الفرعون ومَنْ معه من خيرة جنوده وعرباته الكثيرة؛ وعندئذ نرى الفرعون يتوسل لإلهه آمون قائلًا: «ماذا جرى يا والدي آمون؟ هل نسي الأب حق ابنه؟ وهل عملت شيئًا من دونك؟» ثم يذكر له ما قام به من أعمال الخير وبناء المعابد وتقديم القرابين، ويرجوه أن يخلِّصه من ذلك المأزِق الذي وقع فيه.

وعلى إثر ذلك نشاهد أن «آمون» قد أتى لنجدته، وأنه لن يتخلَّى عنه في محنته فيقول له: «إلى الأمام! إلى الأمام! أنا والدك، وإني أكثر نفعًا من مائة ألف رجل. أنا رب النصر الذي يحب القوة!» وينتهي النضال بنصر «رعمسيس» مؤقتًا تمده روح إلهه «آمون».

ولكن ملك «الخيتا» يقف ثانية في وسط جنوده ويشرف على القتال ويعيد الكرة على جيش «رعمسيس»، فيقابله الأخير بعزم وحزم، وفي ذلك يقول: «وقد أوسعت لهم، وكنت مثل «منتو» (إله الحرب)، وجعلتهم يذوقون طعم يدي في لمح البصر. وقد قتلتهم وذبحتهم حيث كانوا واقفين، وقد نادى الواحد منهم الآخر ... أن ينجو بنفسه ... إلخ.»

وبعد ذلك التفت «رعمسيس» إلى جنوده، وأمرهم أن يتذرَّعوا بالشجاعة، وأن يثبتوا في أماكنهم، وأن يحذوا حذوه، ثم نجده يؤنِّبهم بقارص الألفاظ قائلًا: «ما أشد تخاذل قلوبكم يا فرساني، وإنه لمن العبث الاعتماد عليكم ... إلخ.»

وقد أطال الشاعر في التوبيخ الذي جاء على لسان الملك بصورة غير مألوفة، وكذلك أخذ يعدد ما أسداه لهم من المعروف وأعمال الخير كما كان قد عدَّد من قبل ما قام به لإلهه «آمون» من الخدمات وما قدمه من القرابين.

ولا شك في أن ذكر هذه المقابلات قد أدخلت في القصيدة استطرادًا فريدًا في بابه؛ فنرى العناية التي يظهرها الملك بجنوده تقابل منهم بالجبن والنذالة، ولم يستثنِ منهم حتى سائق عربته الذي حرض سيده على الفرار. وقد كان الموضع الطبيعي لهذا المنظر الأخير هو أول القصيدة، ولكن الشاعر كان له قصد خاص في نقله إلى المكان الذي هو فيه؛ فقد أراد أن يضع أمام القارئ مقابلة أخرى يندِّد فيها بهؤلاء الملوك آباء والده[٤٣]

[٤٣] هذه النقطة كانت غامضة قبل جمع نصوص القصيدة، ولكنها أصبحت الآن مفهومة جلية.

الذين أضاعوا ملك مصر وسلطانها في بلاد سورية، ولم يقوموا بأى عمل للمحافظة عليه، بل فضَّلوا اللهو واللعب وترك البلاد السورية التي كانت تحت حكم مصر تنسلخ عنها.

وبعد أن تمَّ النصر للفرعون هُرِعَت إليه الجنود في معسكره، وأخذوا يكيلون له المدائح ويفاخرون بشجاعته، على أن الملك لم ينخدع بذلك، بل أراد أن يوبخهم كرة أخرى ويعدِّد لهم ما قام به لهم من جليل الأعمال والخدمات في داخل البلاد أثناء السلم. وإلى هنا ينتهي ما جاء به على لسان الفرعون من الخطب في القصيدة.

نقرأ بعد ذلك أن ملك «الخيتا» قد طلب الهدنة، غير أننا لم نسمع بإلقاء السلاح وإعلان الهدنة؛ لأن ذلك كان مفهومًا ضمنًا.

ثم يتكلم «رعمسيس» للمرة الأخيرة قائلًا إنه قد سمح لنفسه بالراحة بعد أن نال الحظ السعيد، وعرض على قوَّاده ما التمسه ملك «الخيتا» ثم صالحهم. وهنا تختم الملحمة بعودة الفرعون السعيدة إلى بلاده ظافرًا منتصرًا.

ولا بد أن القارئ قد لاحظ بعض التحريف في تعابير هذه القصيدة، فكثيرًا ما نرى الملك يتكلم، ثم ينتقل الكلام إلى صيغة الغائب، فنجد «جلالته» بدلًا من «جلالتي»، وقد يجوز أن تلك هفوة من الكاتب أو الحفار الذي ينقل عادة من ورقة بردية قد لا يمكنه قراءتها قراءة صحيحة. وسيجد القارئ في النسخة التي طبعت من عدة سنوات أن النقوش التي على جدران المعابد فيها بعض اختلاف ظاهر في كثير من الأحيان عن نسخة البردية.

أما من جهة الأسلوب الذي صيغت فيه الملحمة فيمكننا الحكم من غير إجهاد الفكر بأن كلام الملك كان شعرًا موزونًا، اللهم إلا في المواطن التي كان يتحدث فيها من غير انفعالات نفسية؛ مما لا يحتاج إلى إظهار عواطفه ووجداناته.

وليس لدينا شك في أن بداية القصيدة ونهايتها قد كتبتا شعرًا منثورًا؛ فمثلًا لا نتردد في أن نقرر أن قوله: «وقد جهَّز جلالته مشاته وفرسانه والشردانيين، وهم من سبي جلالته، وقد أحضرهم من انتصاراته بحد سيفه.» ليس بالشعر الموزون، وكذلك قوله: «ولما رأى مشاتي وفرساني بأني مثل «منتو» في قوته وبطشه، وأن إلهي «آمون» قد انضمَّ إليَّ، وجعل كل بلد كأنه الهشيم أمامي، اقتربوا واحدًا فواحدًا ليتسللوا وقت الغروب.» فإنه ليس بالشعر المنظوم.

أما ما ينطبق عليه اسم الشعر المنظوم بالمعنى الحقيقي فنجده في الخطب التي ألقاها الفرعون وسائق عربته، والخطاب الذي أرسله ملك «الخيتا» للفرعون طالبًا

الصفح. ولا نزاعَ في أن القصيدة في مجموعها توحي بفكرة أنها خطاب شعري يُلقيه فرد واحد يتخلَّله فقرات من الكلام المنثور متمِّم له، ويتألف من الكل وحدة متماسكة الأطراف. ولا يسع الإنسان إلا أن يفكر عفوَ الخاطر أنه يقرأ موضوعًا تمثيليًّا، غير أنه قد أنشئ في حياة الملك، وقد يصعُب على الإنسان أن يتصور مصريًّا يواجه فرعونه الحي على المسرح، ولكن ذلك ليس بالأمر الضروري؛ إذ إنه من الممكن أن يقصَّ المنتصر الخطابات المنفردة على صورة أبيات شعر (وربما كان يحدث ذلك بمصاحبة آلة موسيقية)، أما الباقي فكان يتلى في صورة قصص، ولكن من أراد أن يتأكَّد من هذا الوضع فلا بد له من أن يتعمَّق في درس هذه الملحمة وتراكيبها حتى يصل إلى كنهها الحقيقي.

ومما هو جدير بالملاحظة أن الشاعر قد بذل مجهودًا جبارًا في إبراز مؤلفه في صورة فنية بقدر المستطاع. أما أحاديث الفرعون، وبخاصة الأول منها، فيذكرنا بنغمة تلك الألفاظ التي جاءت على لسان «أمنمحات الأول» في تعاليمه؛ إذ بين الحديثين وجه شبه كبير. حقًّا أن «أمنمحات» كان يلقن ابنه درسًا عن الحياة وما فيها من آلام، ولكننا لا نشك في أنه أثَّر على ذهن شاعرنا، فاندفع يقلدها بحق وخلق لها الموقف الملائم. هذا فضلًا عن أن تعاليم «أمنمحات» من النماذج التي كان يصبو إلى تقليدها الكتاب في عصر الرعامسة؛ ولذلك لا نشك في أن القارئ يلمس تمامًا المجهود الذي بذله الشاعر في إخراج ملحمته البارعة؛ إذ لا نجد في أي خطبة من التي ألقاها الفرعون انحرافًا عن الغرض الذي من أجله ألقيت، كما لا نجد في حديث من بين أحاديثها شيئًا لا يتصل بالموضوع الذي من أجله قيل.

ويمكننا أن نشبه طموح الشاعر ليضع قصيدته في صورة فنية رائعة بما لمسناه في فصل القصص من طموح القاصِّ الناجح إلى صياغة قصته في صورة فنية دقيقة؛ ولذلك يمكننا أن نستنتج بحق أن إخراج الخطب السهلة والقصص المنسجمة كان هدفًا فنيًّا يرمي إليه المؤلف في عصر الرعامسة.

ولا يخالجنا أي شك في أن هذه القصيدة كانت تقريرًا عن هذه الحروب؛ إذ يلحظ الإنسان ذلك لأول وهلة بعد قراءتها. فأمثال كلمات التحذير والتوبيخ التي تفوَّه بها الملك كانت لازمة لملقي القصيدة، وإلا ضاع الجزء الأكبر من التأثير الذي يجب أن تُحدثه في ذهن القارئ.

والظاهر أن مثل هذا التقرير كان يلقى في الاحتفالات الرسمية أو في الأعياد التي تقام للنصر، كما نشاهد في أيامنا هذه؛ إذ نجد التقارير الرسمية تصاغ في صورة أدبية لتترك أثرها في النفس.

وخلاصة القول أنه يمكننا أن نعد «رعمسيس» الثاني من أعظم الفاتحين في التاريخ المصري رغم ما قيل عنه من أنه يحب الظهور والأبهة، وأن معظم ما حكي عنه مبالغ فيه بدرجة عظيمة. فيكفيه فخرًا أنه قد نال بعض الفَلاح في استرجاع ملك أجداده في آسية بعد أن كان قد ضاع جملة. وعظمته في ذلك أنه انتزعه من بين مخالب دولة قوية الأركان عزيزة السلطان قد جمعت حولها حلفاء أقوياء.

وفي الحق لقد حاول استرجاع تلك الممتلكات في حملة واحدة، على حين أن أجداده قد اكتسبوها في حملات عظيمة العدد استغرقت زمنًا طويلًا، ولم يكن أمامهم إذ ذاك إلا دويلات صغيرة متفرقة الكلمة هزيلة القوة. وقد كان أكبر عامل أدى إلى النجاح الذي أحرزه هو دم الشباب الذي كان يجري في عروقه من جهة ورغبته في إنجاز العمل العظيم الذي شرع في القيام به والده ولم يوفق فيه كلَّ التوفيق من جهة أخرى.

وهكذا سيبقى اسمه يضيء في عالم الفتوح والحروب كما سيخلد في عالم الأدب والشعر بقصائده التي أراد لها الخلود بنقشها على جدران معابده الأبدية، وتحبيرها على الأوراق البردية. ولا غرابة إذن في أن يسمَّى «ابن الشمس»؛ فهو مثلها في خلوده في عالم التاريخ وضيائها في عالم الأدب.

المتن

بداية انتصارات، ملك الوجهين القبلي والبحري «ستبن وسر رع» ابن الشمس «رعمسيس» الثاني، مُعطي الحياة أبدًا، وقد أحرزها على بلاد «الخيتا»،[٤٤] وبلاد «نهرينا»،[٤٥] وبلاد «إرثو»،[٤٦] وبلاد «بداسا»،[٤٧] وبلاد «دردني»،[٤٨] وبلاد «ماسا»،[٤٩] وبلاد «قارقيشا»،[٥٠]

[٤٤] مملكة «الخيتا» هي ما يقابل الآن الجزء الأعظم من آسيا الصغرى.

[٤٥] ما يقابل الآن بلاد النهرين؛ أي «ميسوبوتاميا».

[٤٦] بلدة «أرواد» الحالية، على الساحل الفينيقي.

[٤٧] إقليم لا يعرف موقعه بالضبط، ويحتمل أنه في إقليم «كاري Carie».

[٤٨] إقليم موقعه الدردنيل الحالي.

[٤٩] إقليم في سوريا لا يعرف موقعه بالضبط.

[٥٠] موقعها الآن سليسيا أو كليكليا (؟) في آسيا الصغرى.

وبلاد «روكا»،[٥١] وبلاد «كيراكميشا»،[٥٢] وبلاد «كدي»،[٥٣] وبلاد «قادش»،[٥٤] وبلاد «إكريت»،[٥٥] وبلاد «موشانت».[٥٦]

وكان جلالته سيدًا غضَّ الشباب، مفتول الساعد، منقطع القرين، قوي الذراعين، شجاع القلب، يماثل الإله «منتو» في وقته (أي في قوة غضبه)، جميل الطلعة مثل الإله «آتوم»؛ يعمُّ السرور الناس عند مشاهدة بهائه، عظيم الانتصارات على كل البلاد الأجنبية، ولا يقدر أسره في الحرب، وإنه جدار قوي لجنوده، ودرعهم في يوم الواقعة، ولا مثيل له في الرماية، وقوته تفوق مئات الألوف مجتمعين، وهو الزاحف قدمًا، متوغلًا في المعمعة، لبه مفعم شجاعة، قوي القلب حين منازلة القِرن للقِرن، كالنار عندما تلتهم، ثابت القلب كالثور المتأهِّب لساحة القتال، لا يجهله أحد في كل الأرض قاطبة، ولا يمكن لواحد من بين ألف أن يثبت أمامه، ومئات الألوف يتخاذلون عند رؤيته، وهو رب الخوف، عظيم الصوت في قلوب كل الأرض، عظيم البطش … في قلوب الأجانب، كالأسد الضاري في وادي غزلان، يغزو مظفَّرًا، ويعود مبتهجًا أمام الناس من غير مفاخرة، متفوق في تدابيره، حسن في أوامره، وهو الذي قد وجد أن إجابته ممتازة، وهو الحامي جنوده يوم النزال … الفرسان، والقائد لحرسه والحامي مشاته، وقلبه كجبل من البرنز، وهو السيد ملك الوجهين القبلي والبحري «رعمسيس» مُعطي الحياة.

وقد جهز جلالته مشاته و«الشردانيين»، وهم من سبي جلالته، وقد أتى بهم جلالته من انتصاراته بحدِّ سيفه مدجَّجين بأسلحتهم، وقد أعطاهم التعليمات للواقعة، ولما وصل جلالته إلى جهة الشمال كان معه جنوده وفرسانه بعد أن أخذ الطريق السوي للسير، وفي السنة الخامسة من الشهر الثاني من فصل الصيف في اليوم التاسع، اجتاز جلالته قلعة «ثارو»،[٥٧] وقد كان مثل «منتو» إله الحرب في طلعته، وقد كان كل بلد أجنبي

[٥١] هو إقليم ليسيا Lycie في آسيا الصغرى.

[٥٢] يقابل بلدة قرقميش في شمال سوريا.

[٥٣] يقابل البلاد الواقعة بين خليج «أسوس» ونهر الفرات.

[٥٤] بلدة محصَّنة على نهر «الأرنت» (العاصي)، ويسمى الآن «تل بني مند».

[٥٥] إقليم في سوريا شمالي «قادش» شرقي نهر «الأرنت».

[٥٦] لم يعرف موقعها بالضبط، ويحتمل أنها في شمالي سوريا في آسيا الصغرى.

[٥٧] حصن على الحد الشرقي من الدلتا.

يرتعد أمامه، وقد حمل إليه كل أمير من هذه البلاد جزيته، وقد جاء كل الثوار خاضعين خوفًا من سطوة جلالته. أما جنوده فقد ساروا في طرق ضيقة، وكأنهم يسيرون على طرق مصر المعبدة.

وبعد مضي عدة أيام على ذلك فإن جلالته (الحياة والعافية والقوة) كان في «رعمسيس» محبوب «آمون»، وهي المدينة التي في وادي الأرز.[٥٨]

ثم تقدم جلالته إلى جهة الشمال. وبعد أن وصل جلالته إلى هضبة قادش، وقد كان جلالته يتقدم جيشه مثل والده «منتو» رب طيبة عبر نهر «الأرنت»[٥٩] ومعه الجيش الأول لآمون المنتصر للملك، «وسر مارع»: المنتخب من «رع» (الحياة والصحة والعافية) «رعمسيس محبوب آمون». ثم اقترب جلالته من بلدة «قادش»، وكذلك جاء أمير «الخيتا» الخاسئ المقهور بعد أن جمع حوله كل البلاد الأجنبية من أولها إلى أقاصي حدود البحر، وقد حضرت كل بلاد «الخيتا» بأجمعها، وكذلك بلاد «نهرينا»،[٦٠] وبلاد «إرثو»،[٦١] وبلاد «دردني»، وبلاد «كشكش»،[٦٢] وبلاد «ماسا»، وبلاد «بداسا»، وبلاد «قارقيشا»، وبلاد «روكا»، وبلاد «قازاودن»،[٦٣] وبلاد «كيراكميشا»، وبلاد «إكاريت»، وبلاد «قادش»، وبلاد «نوجس»[٦٤] بأجمعها، وبلاد «موشانت»، «وقادش»، فلم ينزل بلدة واحدة من بين البلاد دون أن يأتي بها معه.

وكان معه كل الأمراء، ومع كل أمير مشاته وفرسانه، وكانوا عددًا عظيمًا يُخطئه العد، وقد غطوا لكثرتهم الجبال والوديان مثل الجراد، ولم يترك فيها ذهبًا ولا فضة، وكذلك جرَّدها من كل متاعها؛ إذ أعطاها البلاد الأجنبية حتى يغريها على الزحف معه للقتال؛ ولكن لما عسكر كان كبير «الخيتا» الخاسئ ومعه البلاد الكثيرة مختبئًا وعلى أهبة القتال في الشمال الشرقي من قادش.

---

[٥٨] مدينة في لبنان.

[٥٩] هو النهر الواقعة عليه بلدة «قادش»، وهو نهر العاصي.

[٦٠] ما يقابل الآن بلاد النهرين الواقعة بين دجلة والفرات.

[٦١] إقليم في بلاد الفينيقيين، وتؤحد عادة ببلدة «أرواد».

[٦٢] قريبة من «بداسا» السالفة الذكر بآسيا الصغرى.

[٦٣] «قازاودن»: طرسوس في كليكليا (بآسيا الصغرى).

[٦٤] «نوجس» بلدة بلبنان الجنوبية.

كان جلالته إذ ذاك وحده ومعه حرسه، وكان جيش «آمون» يسير خلفه وجيش «رع» يعبر الخور بالقرب من مدينة «شيتون» على مسافة فرسخ واحد من المكان الذي كان فيه جلالته. أما جيش «بتاح» فكان في الجنوب من بلدة «أرنام» وجيش «سوتخ»[٦٥] كان لا يزال متابعًا السير على الطريق، وقد نظم جلالته جنوده صفوفًا في المقدمة من كل ضباط جيشه، وكان لا يزال بالقرب من شاطئ بلاد «إمعور».[٦٦] أما أمير «الخيتا» الخاسئ الذي كان في وسط جنوده، فلم يكن في مقدوره الزحف للقتال خوفًا من جلالته، فإنه أمر بإحضار رجال وعربات كثيرة العدد كالرمال، وقد كان لكل عربة ثلاثة فرسان، وهؤلاء قد نظموا فرقًا، وقد كان كل محارب من «الخيتا» الخاسئين مجهزًا بكل أسلحة القتال، وقد جعلهم ينظرون كامنين خلف «قادش»، ثم خرجوا من الجهة الجنوبية من قادش، فهاجموا جيش «رع» في قلبه وهم سائرون على غفلة بدون استعداد للقتال، فتقهقر فرسان جلالته أمامهم.

وبعد ذلك عسكر جلالته شمالي قادش في الجهة الغربية من نهر «الأرنت»، فجاء إنسان وأخبر جلالته بذلك.

وعندئذ خرج جلالته[٦٧] مثل والده «منتو» بعد أن أخذ عدة حربه ولبس درعه، وكان مثل «بعل» في ساعته،[٦٨] وكان اسم العربة العظيمة التي تحمل جلالته «النصر في طيبة»، وكان جوادها من حظيرة «رعمسيس»، ثم ركب جلالته مسرعًا ودخل في المعمعة يحارب «الخيتا»، وكان وحده وليس معه إنسان آخر.

ولما تقدم جلالته ونظر خلفه رأى أن ألفين وخمسمائة عربة كانت تسد أمامه طريقه ومعه كل جنود بلاد «الخيتا» الخاسئة وبلاد عدة كانت معه، من «إرثو»، و«ماسا»، و«بداسا»، و«كشكش»، و«أرونا»،[٦٩] و«قازاودن»، و«خرب»،[٧٠] و«إكريت»،

---

[٦٥] هو الإله «ست» الذي كان يعتبر إله الحرب في ذلك الوقت، وقد ذهب عنه وصف إله الشر في ذلك الوقت؛ ولذلك سمي باسمه الملك «سيتي» الأول؛ أي المنسوب إلى الإله «ست».

[٦٦] هي بلاد الأموريين في فلسطين (جليليا) غربي البحر الميت، ويقول عنها «أرمان» إنها بلاد «آمور» على الساحل الفينيقي.

[٦٧] من الخيمة.

[٦٨] أي ساعة غضبه.

[٦٩] «أرونا» هي بلدة طروادة Troy.

[٧٠] خرب: حلب.

و«قادش»، و«روكا». وكان كل ثلاثة رجال لعربة، ثم حشدوا أنفسهم سويًّا, ولم يكن معي[٧١] رئيس، ولم يكن معي فارس عَربة ولا ضابط من المشاة ولا من الفرسان، وقد تركني مشاتي وفرساني فريسة للأعداء، ولم يثبت واحد منهم ليحارب معي، وقال جلالته: «ماذا جرى يا والدي «آمون»؟ هل نسي الأب حق ابنه؟ هل عملت شيئًا من دونك؟ هل أذهب أو أقف ساكتًا إلا حسب قولك؟ على أني لم أتحوَّل قطُّ عن نصائحك التي من فمك. ما أعظم رب مصر العظيم! إنه عظيم جدًّا؛ فلا يسمح للأجانب أن يقتربوا منه، ما قيمة هؤلاء الآسيويين عندك «يا آمون»؟ تُعساءُ لأنهم لا يعرفون الإله! ألم أُقم لك آثارًا عديدة جدًّا، وملأت معابدك بأسراي؟ ولقد شيدت لك معبدًا لآلاف آلاف السنين،[٧٢] وأعطيتك متاعي ملكًا، ولقد أهديتك كل الممالك مجتمعة، حتى تُمد قربانك بالطعام، وكذلك أمرت أن يقدم لك عشرة آلاف من الثيران والنباتات العطرية.

ولم أترك شيئًا جميلًا لم يفعل في محرابك، وأقمتُ لك أبوابًا عظيمة، ونصبت فيها عمد الأعلام بنفسي. وإني آتي لك بمسلات من «الفنتين»، وإني أنا الذي أحمل الأحجار، وأجعل السفن تسافر لك على البحر لتحضر لك جزية البلاد الأجنبية، فالخيبة لمن يخالف نصائحك، والنجاح لمن يفهمك. ويجب على الإنسان أن يعمل لك بقلب محب.

إني أدعوك يا إلهي «آمون»، وإني في وسط أعداء لا أعرفهم، وكل البلاد قد تضافرت عليَّ، وإني وحيد وليس أحد آخر معي، وإن جنودي قد هجروني ولم يلتفت أحد من فرساني حوله إليَّ، وإذا ناديت عليهم فلا يسمع لي أحد.

ولكن أُنادي فأجِد أن «آمون» خير لي من آلاف آلاف الجنود المشاة، وأحسن من مئات الألوف من فرسان العربات، وأحسن من عشرة آلاف أخ وابن متحدين معًا. على أن عَمَل رجال عديدين لا قيمة له؛ إذ إن «آمون» يفوقهم. ولقد جئت إلى هنا تبعًا لنصائح فمك، يا «آمون» لم أتحول عن إشاراتك.

وإني أنادي إلى أقاصي الأراضي، ومع ذلك يصل صوتي إلى «أرمنت»؛[٧٣] إذ إن «آمون» يصغي إليَّ ويأتي عندما أناديه، وإنه يمد إليَّ يده فأخرج؛ ولذلك ينادي من

[٧١] هنا تبدأ القصيدة بحق، ومعظمها عبارة عن محادثات للملك.

[٧٢] يقصد «الكرنك» بوجه خاص.

[٧٣] «أرمنت» بلدة واقعة جنوبي «طيبة»، ولكن من المحتمل أنه يقصد بها هنا «طيبة» ذاتها.

ورائي! إلى الأمام! إلى الأمام! إني معك أنا والدك، ويدي معك، وإني أكثر نفعًا من مائة ألف رجل، أنا رب النصر الذي يُحب القوة!

وبعد أن استرددت شجاعتي ثانية امتلأ قلبي بالفرح، وكل ما كنت أرغب في أن أعمله قد تم. إني مثل «منتو»، إني أضرب باليمين وأحارب بالشمال. وإني كالإله «بعل» في وقته أمامهم. ولقد وجدت أن الألفين وخمسمائة عربة التي كنت في وسطها قد وقعت على الأرض ممزقة إربًا إربًا أمام جيادي، ولم يكن في استطاعة واحد منهم أن يمد يده ليحارب، وقد خارت قلوبهم في أجسامهم من الخوف، وشلت أذرعهم، وأصبحوا غير قادرين على الرماية، ولم تكن لديهم الشجاعة الكافية ليقبضوا على حرابهم، وقد جعلتهم يغُوصون في الماء كما يغُوص التمساح،[٧٤] وقد سقط الواحد منهم على الآخر، وقتلت منهم من أريد، ولم يجسر واحد منهم أن يلتفت وراءه، ولم يكن هناك من يلفته؛ إذ إنه ما سقط أحد منهم وفي مقدوره أن يرفع نفسه ثانية.

وعندئذ وقف أمير «الخيتا» الخاسئ في وسط جيشه، وأشرف على القتال الذي كان يقوم به جلالته منفردًا بدون مشاته أو فرسانه، وقد وقف حائرًا مُقتَّر الوجه. وقد أمر بإحضار كثير من أمراء جيشه ليتقدموا، وكانوا جميعًا مجهَّزين بعربات خيل، وكانوا مدججين بأسلحة الحرب. وهم أمير «إرثو»، و«ماسا»، و«أرونا»، و«روكا»، و«دردني»، ثم أمير «كيرمشا»، و«قارقيشا»، و«خرب» (حلب) وأخوات أمراء الخيتا، وهؤلاء جميعًا كانوا في ألفي عربة فرسان. وقد انقضُّوا على النار،[٧٥] وقد أوسعت لهم، وكنت مثل «منتو»، وجعلهم يذوقون طعم يدي في لمح البصر، وقد قتلتهم وذبحتهم. حيثما كانوا واقفين، وقد نادى الواحد منهم الآخر قائلًا: «إن هذا الذي في وسطنا ليس بإنسان، بل هو «سوتخ» عظيم البطش، والإله «بعل» في أعضائه، والأعمال التي يقوم بها ليست أعمال إنسان. على أنه لم يحدث أن رجلًا منفردًا بدون مشاة أو فرسان يتغلَّب على مئات الألوف. تعالوا مسرعين حتى نولِّي الأدبار من أمامه فننجو بالحياة ونستنشق النفس. أما من يتجاسر على أن يقرب منه فإن يده تشل، وكذلك كل عضو، وليس في مقدور أحد أن يقبض على قوس أو حربة، حينما يشاهد كيف يقدم بعد هجومه.»

---

[٧٤] وهذا ما نشاهده في النقوش عن هذه الموقعة، فإن عددًا كبيرًا من الجند قد أغرقوا في نهر «الأورنت» (العاصي).

[٧٥] الملك؛ إذ إن ثعبان التاج (الصل الملكي) يبصق لهبًا.

وقد كان جلالته خلفهم كأنه مارد، وقد أعملت الذبح فيهم ولم يفلت واحد مني، وناديت في الجيش: الثبات! ثبِّتوا قلوبكم يا جنودي، شاهدوا انتصاري، وإني وحدي، ولكن «آمون» حاميني ويده معي. ما أشد تخاذل قلوبكم يا فرساني؛ وإنه لمن العبث الاعتماد عليكم، على أنه لا يوجد واحد بينكم لم أصنع له جميلًا في بلادي، ألم أقف هناك موقف السيد على حين أنكم كنتم في فقر؟! ومع ذلك قد جعلتكم أغنياء، وإنكم تشاركونني في طعامي، وقد وليت الابن على أملاك والده، ومحوت كل شر في هذه الأرض، وقد أجزتكم من ضرائبكم وأعطيتكم أشياء أخرى كانت قد اغتصبت منكم،[٧٦] وكل من جاء يشكو كنت أقول له في كل وقت سأفعلها، وليس هناك سيد قد عمل لجنوده ما فعلته إرضاءً لكم؛ إذ إني صرحت لكم بالسكنى في بيوتكم ومدنكم مع أنكم لم تقوموا بالخدمة العسكرية. وكذلك فرسان عرباتي قد مهَّدت لهم الطريق إلى مدن عدة،[٧٧] وظننت أن أرى فيكم شيئًا مثل هذا،[٧٨] في تلك الساعة التي ندخل فيها الموقعة. ولكن تأملوا فإنكم عن بكرة أبيكم تعملون عمل الجبناء، إذ لم يقف واحد بينكم ثابتًا ليمد يده وأنا أقاتل.

وبحياة روح والدي «آمون»، إني كنت أتمنى أن أكون في مصر ألعب مثل والد أجدادي الذين لم يروا سوريا ولم يحاربوا معه ولم يأتِ واحد منهم لينشر أخباره في أرض مصر. ما أجمل حياته ذلك الذي يقيم آثارًا في «طيبة» مدينة «آمون»!

على أن الجريمة التي ارتكبها مشاتي وفرسان عرباتي أكبر من أن تذكر. ولكن تأمل! فإن «آمون» قد وهبني النصر وإن لم يكن معي مشاة ولا فرسان، ولقد جعلت كل بلاد قاصية تشاهد ظفري وقوتي، على حين أني كنت وحدي دون أن يتبعني أي عظيم، وبدون أي فارس أو ضابط أو جندي أو عربة، والممالك الأجنبية التي تراني ستتكلم باسمي إلى أقاصي الأراضي المجهولة، وكل من يفر من يدي يقف متلفتًا وراءه لينظر ما أفعل، وعندما أهاجم آلاف الآلاف منهم تخور أقدامهم ويفرُّون، وكل من يصوب سهمه إليَّ تطيش سهامه وتتفرق عندما تصل إليَّ، ولكن عندما رأى «منَّا» سائق عربتي أن جمًّا غفيرًا من الفرسان قد أحاطوا بى فإنه تخاذل وخار قلبه، وسرى رعب عظيم في جسمه.

---

[٧٦] ومعنى ذلك أن الملك عطف على طبقة الجنود أكثر من أية طبقة أخرى، والحق أن أسرته قد اعتمدت عليهم كثيرًا.

[٧٧] وقد أقام لهم مساكن تأوي المشاة والفرسان على السواء.

[٧٨] عمل ودي.

ثم قال لجلالته: «يا سيدي الطيب، يا أيها الأمير الشجاع، يا حامي مصر العظيم في يوم الواقعة، إننا نقف وحدنا وسط العدو. تأمل فإن المشاة والفرسان قد ولوا عنا، فلماذا ننتظر حتى يحرمونا النفس؟ فلنبقَ طاهرين، خلِّصنا يا «رعمسيس» (انج من هذا المكان).

وعندئذ قال جلالته لسائق عربته: «الثبات! ثبِّت قلبك يا سائق عربتي؛ فإني سأدخل بينهم كما ينقضُّ الصقر، وأقتل وأقطع إربًا إربًا، ثم ألقي على الأرض. ما قيمة هؤلاء الجبناء عندك؟ إن وجهي لا يشحب من آلاف الآلاف منهم.»

ثم أسرع جلالته إلى الأمام وهاجم العدو، ثم هاجمهم للمرة السادسة، وكنت وراءهم مثل «بعل» في وقت قوته، وقد أعملت القتل فيهم ولم أتراخَ.

ولما رأى مشاتي وفرساني بأني مثل «منتو» في قوته وبطشه، وأن إلهي «آمون» قد انضمَّ إليَّ وجعل كل بلد كأنها الهشيم أمامي، اقتربوا واحدًا فواحدًا لينسلُّوا في وقت الغروب إلى المعسكر، وقد وجدوا أن كل الأقوام الذين اقتحمت طريقي في وسطهم قد طرحوا أرضًا مضرَّجين أكوامًا في دمائهم، حتى خيرة محاربي «الخيتا» وكذلك أولاد أميرهم وإخوته. وقد جعلت ميدان قادش أبيض،[٧٩] ولم يستطع أحد أن يضع قدمه بسبب جموعهم،[٨٠] ثم أتى بعد ذلك جنودي ليقدموا إليَّ احترامهم الأسمى عندما شاهدوا ما فعلت.

أما أشرافي فأتوا ليتمدحوا بطشي، وكذلك فرساني؛ فإنهم فخموا اسمي، «آه أنت أيها الجندي الطيب الثابت القلب، إنك تُنجي المشاة والفرسان. آه يا أبي «آمون»! يا ماهر اليدين، إنك تخرب بلاد «الخيتا» بذراعيك القويتين. إنك جندي طيب منقطع القرين؛ لأنك ملك يحارب من أجل جنده في يوم الواقعة. إنك شجاع القلب، وإنك في المقدمة عند اشتباك القتال. على أن كل البلاد مجتمعة لم يكن في استطاعتها مقاومتي. لقد كنت مظفرًا أمام الجموع، وفي نظر كل العالم، وليس في هذا مبالغة. إنك حامي مصر.[٨١] ومخضع البلاد الأجنبية، وقد كسرت ظهر الخيتيين أبد الدهر.»

---

[٧٩] بالجثث وملابسهم البيضاء.

[٨٠] القتلى.

[٨١] حامي مصر هو اللقب الثاني من ألقاب «رعمسيس الثاني».

ثم قال جلالته لمشاته وكبار ضباطه وفرسانه:

«ما أعظم الجريمة التي ارتكبتموها يا كبار ضباطي ويا مشاتي ويا فرساني، أنتم يا من لم تحاربوا! ألم يتفاخر الواحد في مدينته بأنه كان شجاعًا أمام سيده الطيب؟ ألم أقدم إحسانًا لأحد منكم؟ كيف تهجرونني وسط الأعداء ما أجمل ذلك فيكم! وتتنفسوا الهواء وحدكم؟ ألم تذكروا في قلوبكم بأني حصنكم «المصنوع من حديد السماء»؟ وسيسمع القول بأنكم تركتموني من غير أحد، وأنه ليس هناك واحد من كبار القواد ولا من الضباط — سواء أكان من الفرسان أم من المشاة — قد أتى ليأخذ بيدي.

ولقد حاربت وتغلبت على آلاف الآلاف من الأراضي، كل ذلك وحدي، وقد كان معي جواداي العظيمان «النصر في طيبة» و«الإلهة موت مرتاحة»،[82] ولم أجد النجدة إلا فيهما فحسب، عندما كنت وحيدًا وسط بلاد عدة. ولذلك سأجعلهما يأكلان وجبتهما أمامي كل يوم عندما أعود مرة أخرى إلى قصري، فلقد وجدت فيهما وحدهما النجدة؛ وكذلك في «منَّا» سائق عربتي، وفي سقاة القصر الذين كانوا بجانبي، كل هؤلاء شاهدوا الموقعة (معي) تأمل! لقد وجدت أنهم أظهروا لجلالتي الشجاعة والنصر بعد أن خذلت بساعدي القوي مئات الألوف مجتمعين معًا.»[83]

[اليوم الثاني في الموقعة وانهزام الأعداء]

ولما انفلق الصبح أخذت في مواصلة الحرب في الموقعة، وقد كنت مستعدًّا للمعركة مثل الثور اليقظ المتأهِّب للنزال، وقد ظهرت عليهم مثل الإله «منتو» مجهزًا بالمحاربين من الرجال الأقوياء، وقد اخترقت وسط المعمعة مثل الصقر عند انقضاضه «على الفريسة». والصل الملكي على جبهتي كان يُودِي بأعدائي؛ إذ كان ينفث النار في وجه العدو. أما أنا فكنت مثل «رع» عندما يشرق في الصباح، فكانت أشعتي تحرق أوصال العدو. وقد كان الواحد منهم ينادي الآخر قائلًا: «خذوا حذركم! اجمعوا أنفسكم! تأملوا؛ فإن «سخمت»[84] معه، وهي معه على جواديه ويدها معه، فإذا اقترب أحد منه فإن لهيب النار يمتد إليه ويحرق أوصاله.»

---

[82] الإلهة «موت» زوجة «آمون»، وتمثل بإلهة الحرب «سخمت».

[83] إذا كانت هذه الملاحظة تعود على السقاة، فهي تفسر إذن سبب عدم ذكرهم في القصيدة قبل ذلك.»

[84] إلهة الحرب.

وبعد ذلك أخذوا يقبلون الأرض أمامي، أما جلالتي فكانت قوية خلفهم؛ إذ أعملت القتل فيهم ولم أكن متراخيًا، وقد مُزِّقوا إربًا إربًا أمام جيادي، وقد طرحوا أرضًا مضرجين بدمائهم.

وعندئذٍ أرسل خاسئ «الخيتا» المغلوب، وعظم اسم جلالته الكبير قائلًا: «إنك «رع حور أختي» وأنت «سوتخ» العظيم البطش بن «نوت»، و«بعل» في أوصالك، والفزع منك سرى إلى أرض الخيتا، وقد كسر إلى الأبد ظهر أمير الخيتا.»

وقد أرسل رسولًا يحمل خطابًا معنونًا باسم جلالتي العظيم، وأخبر جلالته قصر حور الثور القوي محبوب الصدق[٨٥] بما يأتي: «أنت يا أيها الملك الحامي جنوده، والشجاع في قوته، الحصن لعساكره في يوم الواقعة، ملك الوجه القبلي والبحري «وسرمارع المختار من رع» ابن «رع» «رعمسيس المحبوب من رع»، الذي خرج من بين أوصاله، وهو الذي قد منحك كل الأراضي مجتمعة في واحدة، وأرض مصر وأرض الخيتا في خدمتك، وهما تحت قدميك، ووالدك «رع» السامي قد أعطاك إياهما، فلا تكوننَّ شديدًا معنا: تأمل! إن شجاعتك عظيمة، وقوتك جبارة ثقيلة على أرض الخيتا. هل من الخير أن تذبح خدامك ووجهك غاضب عليهم دون أن تظهر أية رحمة؟ فبالأمس قد ذبحت مئات الألوف، واليوم قد أتيت ولم تترك لنا أخلافًا أحياء يرثوننا، لا تكوننَّ قاسيًا في نطقك أنت يا أيها الملك العظيم. إن الجنوح للسلام خير من الحرب. امنحنا نفس الحياة!»

وقد سمحت جلالتي لنفسي أن أستريح ممتلئًا بالحياة والحظ الحسن، وقد كنت مثل الإله «منتو» في وقت سطوته وهو يحرز انتصاره.[٨٦] وقد أمرت جلالتي بإحضار كل قواد المشاة والفرسان وكل الجنود جميعًا؛ لأعلمهم بما كتبه كبير «الخيتا» إلى الفرعون، فأجابوا قائلين لجلالته: «إن الرحمة جميلة جدًّا يا سيدنا ويا مليكنا، وليس في السلام شيء يضر فافعله، ومن ذا الذي لا يحترمك في يوم غضبك؟[٨٧] عندئذ أمر جلالته أن تسمع أقواله،[٨٨] ومد يده للصلح وهو في طريقه نحو الجنوب.[٨٩] ولما اقترب جلالته بلواء

---

[٨٥] اسم «رعمسيس الثاني».

[٨٦] عندما استراح إله الحرب بعد النصر.

[٨٧] المعنى المحتمل: في استطاعتك أن تتمتع باحترام الناس في السلم، وفي أوقات أخرى يكفيك خوفهم منك.

[٨٨] أمير الخيتا.

[٨٩] بعد الموقعة عقد الصلح مبدئيًّا، أما معاهدة الصلح الحقيقية فلم تُبرَم إلا بعد ١٦ سنة.

السلم إلى مصر ومعه كبار ضباطه ومشاته وفرسانه كانت الحياة والثبات والسعادة تلازمه، وكان الآلهة والإلهات يحمون أعضاءه بعد أن صد الأراضي الأجنبية بخوفه (؟)، أما قوة جلالته فكانت تحمي جنوده، وقد تمدحت بطلعته البهية كل الأراضي الأجنبية، وقد وصل سالمًا إلى بيت «رعمسيس العظيم الانتصارات»، ومكث في قصره ممتلئًا حياةً مثل «رع» على عرشه، وقد رحب الآلهة بحضرته قائلين له: مرحبًا يا ابننا المحبوب «رعمسيس-محبوب-آمون»! وقد منحوه آلاف آلاف الأعياد والخلود على عرش والده «آتوم»، وكل البلاد والأراضي الأجنبية أصبحت تحت قدميه.»

(٤) قصيدتان قيلتا في مدينة «رعمسيس»

ليس لدينا دليل قاطع يدل على موقع بلدة «بيت رعمسيس». وآخر ما كتب في هذا الموضوع ما ذكره الأستاذ يونكر في مقاله عن «بحن نفر» — أحد كبار موظفي الأسرة الرابعة — في سياق كلامه عن أصل عبادة «ست». فقد قال: إن الهكسوس لم يجلبوا معهم إلهًا، بل اتخذوا الإله ست معبودًا لهم لشبهه بالإله «سوتخ» معبودهم، وكذلك قال: إنهم لم يؤسِّسوا بلدة «آواريس»، بل اتخذوها عاصمة لهم، ثم استطرد في قوله إنها هي بلدة «تانيس» فيما بعد، ثم سميت «ببيت[٩٠] «رعمسيس» في عهد «رعمسيس» الثاني.

غير أن الأستاذ حمزة في بحث له يقول: إنها بلدة «قنتير» الحالية، وعلى أية حال فقد سمى «رعمسيس» بلدته «بيت رعمسيس العظيم الانتصارات». ولا نزاع في أن مركز هذه المدينة الجغرافي قد ساعد هذا الفرعون على الإشراف على ممتلكاته في آسية وتسهيل القيام بغزواته ضد الخيتا.

والظاهر أن هاتين القصيدتين كانتا من النماذج الإنشائية التي تتمرن عليها التلاميذ لحلاوة ألفاظهما وحسن تعابيرهما.

ومن الطريف أننا لم نجد في هاتين القصيدتين اسم الملك «رعمسيس» الثاني، بل جاء فيها اسم ابنه «مرنبتاح»، ولا شك في أن الأخير قد قلَّد والده في انتحال أعمال من سبقه من الملوك من تماثيل وآثار أخرى.

---

[٩٠] ولو أخذنا بقول الأستاذ «يونكر» فلا بد أن «رعمسيس» قد بنى لنفسه جزءًا خاصًّا باسمه.

القصيدة الكبرى[٩١]

لقد بنى جلالته لنفسه قلعة تسمى «عظيم الانتصارات»، وهي واقعة بين فلسطين ومصر، وهي ملأى بالذخيرة والأرزاق، وهي مثل «أرمنت»، وخلودها كخلود «منف». فالشمس تشرق في أفقها وتغرب فيها،[٩٢] وجميع الناس يهجرون مدنهم ويسكنون في ربوعها. حيُّها الغربي معبد لآمون، والجنوبي معبد الإله «سوتخ»، والإلهة «عشتارت» في شرقيها، والإلهة «بوتو» في الجهة الشمالية منها، والحصن الذي في وسطها مثل أفق السماء، و«رعمسيس» محبوب «آمون» إله فيها، و«منتو» في الأرضين رسول، و«شمس الأمراء»[٩٣] وزير له وفرح مصر، ومحبوب «آتوم» محافظ تذهب الدنيا إلى سكنه. ورئيس بلاد «الخيتا» الأعظم يكتب إلى رئيس بلاد «كدي»:[٩٤] تجهز لتسرع إلى مصر حتى يمكننا أن نقول «إرادة الإله تنفذ»، وحتى يمكننا أن نتكلم كلامًا جميلًا أمام «رعمسيس». إنه يعطي من يريد نفس الحياة، وكل بلد يحيا حسب رغبته، وبلاد «الخيتا» تعيش حسب إرادته فقط.

وإذا لم يتسلم الإله قربانه منها فإنها لا ترى مطر السماء،[٩٥] وذلك في استطاعة «وسرمارع» الثور الذي يحب الشجاعة.

الإله الطيب، القوي مثل «منتو» الملك المظفر … الذي ولد من «رع»، طفل ثور «هيليوبوليس»[٩٦] وصورته، الذي يقف في ساحة القتال ويحارب بشجاعة مثل «الواحد القوي» في السفينة المساقة «حاكم الأبدية».[٩٧] وهو الذي كان ملكًا وهو في البيضة مثل جلالة «حور»، وقد استولى على الأرض بانتصاره، وأخضع الأرضين بخططه، والشعوب

---

[٩١] راجع: Pap Anastasi 11, I.I ff.

[٩٢] يسكنها الملك نهارًا وليلًا.

[٩٣] نعوت رسمية تشير إلى أنه يؤدي وظائف أكبر الموظفين، فالإدارة كلها كان يقوم بها هو شخصيًّا.

[٩٤] تقع «كدي» في الشمال، ومن المحتمل أن تكون «كليكيا».

[٩٥] كان المصري ينظر بشيء من الاحتقار إلى البلاد التي تعتمد عليه، فالإله — وهو «رعمسيس» الثاني — كان في قدرته أن يمنع المطر عن الخيتيين.

[٩٦] إله الشمس «رع».

[٩٧] الإله «ست» في سفينة الشمس التي يحميها من أعدائها.

التسعة قد وطئها تحت قدميه، وكل الشعوب الأجنبية تُساق بهداياها، وجميع الممالك تسعى إليه على الطريق الوحيدة،[٩٨] ليس له خصم، وأمراء البلاد الخارجة لا قوة لهم، ويصيحون كالماعز الوحشية ذعرًا منه، وإنه يدخل بيتهم كابن «نوت»،[٩٩] وعلى ذلك يسقطون أمامه خوفًا من نَفَسه الناري في لحظة. اللوبيون يتساقطون لذبحه إياهم، والناس يسقطون بنصل سيفه، وقد منح له قوته إلى الأبد، وإرادته تحيط بالجبال.

آه يا «رعمسيس» محبوب «آمون»، رب القوة، يا من يحمي جنوده،[١٠٠] أنت … يا ابن آمون أيها الجسور الذي يحمي عساكره، أيها الثور القوي الذي يثني المتحالفين عليه، ويقف ثابتًا على عربته الحربية مثل رب «طيبة»[١٠١] … قوته تقهر كل الممالك الأجنبية ويخترق «الأراضي» باحثًا عن مُهاجمه، ونداؤه الحربي للموقعة يؤثِّر في قلوب أولئك الذين يخافون وجهه. وهو الحاكم، الطيب، اليقظ، الممتاز النصيحة، وهو الذي يضع اسمه في كل الأراضي بوصفه الفرد الشجاع. نعم يا ملك الأرضين وربهما كجلالة «حور»، إن أمراء الأراضي قد أصبحوا في وجل منك يا «بنرع» محبوب «آمون» ابن الشمس «مرنبتاح» المنشرح بالحق.

الإله الطيب الذي يعيش على الحق! الملك المحبوب من الآلهة! البيضة الممتازة، ابن «خبررع»،[١٠٢] وإنه طفل صورته كصورة ثور «عين شمس»! وهو الصقر الذي دخل الخاتم الملكي![١٠٣] حور بن إزيس! «بنرع» الذي ظهر في مصر بفخار، والذي تأتي إلى عرشه الدنيا.

ما أقوى «بنرع»! ما أثبت نصائحه! كلماته ممتازة مثل كلمات «تحوت»، وكل ما يقوله يحدث؛ وإنه كالذي يرشد إلى الطريق على رأس جيشه، وكلماته كحائط لهم.

ما أحبه ذلك الذي يحني ظهره لمحبوب-آمون.

---

[٩٨] طريق قصره.

[٩٩] «ست» إله الحرب، أو الإله «أوزير».

[١٠٠] هو الذي يحمي جنده بدل أن يحميه جنوده.

[١٠١] يظهر نبيلًا في الموقعة مثل «آمون».

[١٠٢] اسم لإله الشمس، ويقصد بالبيضة هنا التي خرج منها.

[١٠٣] الخاتم: هو الخرطوش الذي يحوي اسم الملك.

والجنود المظفرة يأتون لنصرته بالقوة والجبروت، يرمون النار في أسد بركتي (؟)، ويحرقون ... رنيا[١٠٤] وجنود الشردانا الذين حملتهم إلى بلادك بقوتك يأسرون لك قبائل الصحاري.

ما أجمل ذهابك إلى «طيبة» وعربتك الحربية مثقلة بالأيدي[١٠٥] ورؤساء «القبائل» يمشون أمامك مكبَّلين، وستقودهم[١٠٦] إلى والدك المبجل آمون، ثور أمه.

يا قصر «سيسي»[١٠٧] الذي تكرر فيه الأعياد يا عرش «تنن» (اسم للإله بتاح)، إنك تضيء مثل ... كآتوم، كمصباح والدك «رع».

القصيدة القصيرة[١٠٨]

يا «بنرع-محبوب-آمون»، أنت أيها السفينة الرئيسية، والعصا التي تهشم، والسيف الذي يذبح الشعوب الأجنبية، وحربة اليد!

إنه نزل من السماء وولد في «عين شمس»، وكتب له النصر في كل أرض.

ما كان أجمل يوم حضورك (؟)! وما كان أجمل صوتك عندما تتكلم، حينما بنيت مدينة «بيت رعمسيس-محبوب-آمون»! فهي بداية كل أرض أجنبية ونهاية مصر،[١٠٩] وهي المدينة ذات الشرفات الجميلة، والقاعات التي تخطف الأبصار باللازورد والزمرد، والمكان الذي تعرض فيه فرسانك، وتجنِّد فيه رجالتك، وحيث ترسو جنود سفينتك حينما يحضرون إليك بالجزية.

---

[١٠٤] أسماء بلاد لا يمكن قراءتها.

[١٠٥] أيدي القتلى المقطوعة، وقد حملها الملك معه علامة على انتصاره.

[١٠٦] يقادون إلى المعبد عبيدًا له.

[١٠٧] مختصر اسم «رعمسيس» الثاني (مدلل).

[١٠٨] راجع: Pap Anastasi III, 7,2 ff، وقد ترجمها «جاردنر» في: Journal of Egyptian Archaeology, V. pp. 186 ff.

[١٠٩] تقع على الحدود.

الثناء عليك حينما تأتي بين عبيدك المختارين من بين الآسيويين،[١١٠] وهم رجال وجوههم كاسرة، وأصابعهم محرقة، يتقدمون حينما يرون الأمير واقفًا ومقاتلًا، لا قدرة للجبال على الوقوف أمامه، وهي تخاف بطشك.

يا «بنرع-محبوب-آمون» ستبقى ما بقيت الأبدية، وستبقى الأبدية ما بقيت، وستمكث على عرش والدك «رع حور أختي».

(٥) قصيدة عن انتصار مرنبتاح[١١١]

هذه القصيدة منقوشة على لوحة تذكارية من الجرانيت الأسود، وهي المسماة «لوحة إسرائيل»، وقد أقيمت في معبد الملك الجنازي، وكذلك على لوحة في معبد الكرنك كما يستدل على ذلك بقطعة وجدت هناك، وقد كانت بلا شك قصيدة ذات أهمية كبرى لدى الملك، وهي في مجموعها فخار بالنصر العظيم الذي أحرزه الملك على اللوبيين في السنة الخامسة من حكمه (١٢٣٠ق.م)، وبه نجت مصر من خطر عظيم.

والقصيدة تزخر بالاستعارات والتشبيهات المختارة؛ مما أسبغ عليها صورة أدبية. وقد وصف فيها الشاعر هزيمة الأعداء بمهارة تدعو إلى الدهشة، فكأنها صورة قد رسمها المثَّال أمامنا، غير أن هذه الصورة ناطقة. يضاف إلى ذلك أن الشاعر في وسط هذه المدائح وتلك الأعمال الجسام التي قام بها «مرنبتاح» للذود عن حياض بلاده وتخليصها من غارات اللوبيين وكسر شوكتهم، لم يَفُته أن يصف الفرعون بالاستقامة والعدل، فهو يعطي كل ذي حق حقه، «فالثروة تتدفق على الرجل الصالح، أما المجرم فلن يتمتع بغنيمة ما، وما أحرزه الإنسان من ثروة أتت عن طريق غير مشروع تقع في يد غيره لا في يد أطفاله.»

ثم نرى الشاعر ينتقل إلى وصف السلام والطمأنينة والرخاء التي سادت البلاد بعد هذا الانتصار بصورة هي المثل الأعلى لما يتطلبه الإنسان في الحياة الدنيا، فحتى «الحيوان قد ترك جائلًا بدون راعٍ»، في حين أن «أصحابهم يروحون ويغدون مغنين، وليس هناك

---

[١١٠] بين فصائل حاملي الأقواس.

[١١١] أول من ترجمها سبيجلبرج. انظر كذلك Breasted Ancient Records, III. pp. 256 ff. &, Peet, The Literature of Egypt, Palestine and Mesopotamia p. 74 ff.

صياح قوم متوجعين»، ولا شك في أن هذا هو عين السلام الذي يتطلبه الإنسان في كل زمان ومكان.

وفي ختام هذه القصيدة الرائعة يعدِّد لنا الشاعر القبائل أو الأقاليم التي أخضعها «مرنبتاح»، ومن بينها قبيلة بني إسرائيل، وهذه أول مرة ذكر فيها هؤلاء القوم في المتون المصرية؛ ولذلك سميت هذه اللوحة باسمهم، وكذلك قيل عن «مرنبتاح» إنه فرعون موسى الذي ذكر في القرآن وغيره من الكتب المقدسة، وهذا طبعًا لا يرتكز على حقائق تاريخية.

المتن

التحدث عن انتصاراته في جميع الأراضي، وكل الأراضي جميعًا قد أخبرت بذلك وصارت تشاهد جمال أعمال الفروسية.

الملك «مرنبتاح»، الثور القوي، الذي يذبح أعداءه، جميل الطلعة في ميدان الشجاعة حينما يُهاجم.

إنه الشمس بدَّدت الغيوم التي كانت تخيِّم على مصر، وقد جعل «تامري»[١١٢] تشاهد أشعة الشمس.

وهو الذي أزاح تلًّا من النحاس من فوق ظهور الشعب حتى يتمكن من منح من كانوا في الأسر الهواء.

وهو الذي جعل أهالي «منف»[١١٣] يفرحون على أعدائهم، وجعل «بتاح تنن» يبتهج ويشمت بخصومه. وهو الذي فتح أبواب «منف» بعد أن كانت قد أغلقت، وجعل معابدها تتسلَّم أرزاقها.

وإنه الملك «مرنبتاح» الواحد الفرد، الذي يبعث القوة في قلوب مئات الألوف، ويدخل نفس الحياة في أنوفهم عند رؤيته.

بلاد «التمحو»[١١٤] كسرت في مدة حياته، وأدخل الرعب أبدَ الدهر في قلب «مشواشا». وإنه الذي جعل اللوبيين الذين وطئوا أرض مصر ينكصون على أعقابهم، والوجل العظيم

[١١٢] مصر.

[١١٣] لأن الضغط عليهم كان شديدًا، إلا أن «بتاح» ظهر للملك في الحلم وأمره بأن يتشجَّع.

[١١٤] من القبائل اللوبية.

في قلوبهم من «مصر»؛ وزحفهم قُدمًا قد انتهى، وأقدامهم لم تقوَ على الوقوف فولَّوْا هاربين.

والمحاربون منهم بالسهام ألقوا بأقواسهم، وقلب المسرعين منهم قد أعياه المشي، وفكوا قِرب مائهم ثم ألقوا بها على الأرض وحقائبهم قد مُزِّقت وألقي بها.[١١٥]

ورئيس اللوبيين التعس المهزوم[١١٦] هرب تحت ستار الليل وحيدًا، والريشة ليست على رأسه،[١١٧] ولكن قدميه قد خانتاه (؟)، وأزواجه قد اغتصبت أمام وجهه، ومأكولات وجبته قد استولي عليها، ولم يكن لديه ماء في القربة ليعيش منه.

وكان مُحيًّا إخوانه يبدو مفترسًا يريد الفتك به، وقد تحارب ضباطه فيما بينهم، وحرقت خيامهم وتحولت إلى رماد، وكل متاعه صار طعامًا للجنود.

وقد وصل إلى بلاده محزونًا، وكل فرد كان قد تخلف في أرضه كان يستشيط غضبًا (؟) ... الذي عاقبه القدر هو الذي يحمل الريشة الحقيرة!

هكذا كان يتحدث أهل كل مدينة عنه و«أنه صار تحت سلطان كل آلهة «منف»»، ورب مصر قد لعن اسمه، و«أصبح مورداو»[١١٨] لعنة «منف» يتناقلها ابن عن ابن من أسرته إلى الأبد؛ «وبنرع-محبوب-آمون»[١١٩] يقتفي أثر أولاده، و«مرنبتاح-منشرح-بالصدق» قد نصبه القدر له.

وقد أصبح «مرنبتاح» أسطورة (؟) للوبيين، ليتحدث بها جيل عن جيل بانتصاراته قائلين: «هل سيكون ضدنا ثانية ... رع.» وهكذا يقول كل شيخ لابنه: «وا أسفاه على لوبيا! لقد أصبح أهلها لا يعيشون بحالتهم الطيبة يمرحون في الحقول. ففي يوم واحد قضي على تجوالهم، وفي عام واحد فني «التحنو» وقد حوَّل الإله «سوتخ» ظهره[١٢٠] عن رئيسهم، وخربت مساكنهم بسلطانه، ولا يوجد عمل لحمل ... في هذه الأيام.[١٢١] إنه لحسن أن يخبئ الإنسان نفسه، ففي الكهف سلامته.»

---

[١١٥] حتى يسهل الفرار.

[١١٦] صفة لازمة على الدوام للرؤساء الأجانب المهزومين.

[١١٧] العلامة المميزة للوبيين.

[١١٨] اسم الرئيس.

[١١٩] اسم الملك.

[١٢٠] اسم آخر للإله «ست» الذي أخذ الآن مظهرًا حربيًّا.

[١٢١] قد يكون هذا عمل اللوبيين السلمي، فقد كانوا حمالين للقوافل.

إنه رب مصر العظيم، والقوة والشجاعة متاعٌ له. فمن يجسر على الحرب الآن وهو يعلم كيف يخطو قدمًا؟

إن من ينتظر هجومه لغبي أحمق، ومن يتعدى على حدوده لا يعلم ما يخبئه له الغد.

ويقول الناس منذ زمن الآلهة إن مصر هي الابنة الوحيدة «لرع»، وابنه هو الذي يجلس على عرش «شو»،[١٢٢] ولن يشرع أحد في التعدي على سكانها، وعين كل إله سترقب كل من ينهبها. ولا شك أنها ستقضي على أعدائها، ويقول ... عن نجومهم وكل العقلاء عندما ينظرون إلى الريح.[١٢٣] وقد حدثت أعجوبة كبرى لمصر؛ فكل من يهاجمها يصير أسيرًا في يديه (؟) بقرار مجلس الملك الذي يشبه الإله، وهو الذي قد حكم له بالفوز على أعدائه في حضرة «رع».[١٢٤] و«مورداو» الخبيث الفعل، ولعنة كل إله في «منف» هو الذي قد حوكم في عين شمس ووجده التاسوع مجرمًا.

وقد قال رب العالمين:[١٢٥] أعط السيف[١٢٦] ابني المستقيم القلب، الشفيق «مرنبتاح-محبوب-آمون» الذي عني بمنف، ودافع عن «عين شمس»، وفتح البلاد التي كانت قد أغلقت ليطلق سراح الجم الغفير الذين كانوا معتقلين في كل إقليم، وليتمكَّن من تقديم قرابين للمعابد، وليجعل البخور يدخل أمام الإله، وليتمكن من السماح للعظماء ليحفظوا ممتلكاتهم ولصغار القوم ليعودوا إلى مدنهم.

وهذا ما يقوله أرباب «عين شمس» خاصًّا بابنهم «مرنبتاح-محبوب-آمون»: «سيكون له عمر كرع ليدافع عن الضعيف ضد كل أرض أجنبية. وجعل مصر فوق ... للذي نصبه ليكون ممثله الدائم؛ ليتمكَّن من تقوية سكانها. انظر إن الإنسان يعيش «في أمان» في عصر «الملك» الشجاع، ونفس الحياة يأتي من يد الواحد القوي، والثروة تتدفَّق على الرجل الصالح، ولن يمتع مجرم بغنيمته (؟)، والثروة التي يحرزها الإنسان من طريق غير مشروع تقع في يد غيره لا في يد أطفاله.»

---

[١٢٢] إله الهواء، وهو ابن «رع».

[١٢٣] يحتمل أن كل الفقرة فاسدة التركيب، ويحتمل أن المقصودين هنا هم المنجمون والسحرة.

[١٢٤] كل القطعة تتفق مع محاكمة «حور» و«ست» في «هليوبوليس»، حيث قامت براءة «حور» وإدانة «ست».

[١٢٥] «رع».

[١٢٦] وازن ذلك بما جاء في النقوش البارزة التي تمثل إلهًا يعطي الملك هذا السلاح الذي يشبه المنجل.

وقد قيل هذا: حينما أتى التعس الساقط «مورداو» اللوبي ليغزو جدران «تنن»[١٢٧] الذي جعل ابنه الملك «مرنبتاح» يعتلي عرشه، عندئذٍ قال «بتاح» عن خاسئ لوبيا: لتنقلب كل ذنوبه جميعًا على رأسه، وليسلم إلى يد «بتاح» ليجعله يتقيأ ما ابتلعه كالتمساح. انظر، إن الأسرع عدوًا يلحق السريع، والملك يوقع في أُحبولته من يعرف قوته. إنه «آمون» الذي يحطمه بيده ليقدمه إلى روحه[١٢٨] في «هرمنتس»[١٢٩] إلى الملك «مرنبتاح».

وقد أشرق السرور العظيم على مصر، وانبعث الفرح من بلدان «الدميرة (مصر)»، وتتحدث الناس عن الانتصارات التي أحرزها «مرنبتاح» على «التحنو» (اللوبيين). ما أعظم حبهم للأمير المظفر! وما أكثر تعظيمهم له بين الآلهة! ما أسعده حظًّا رب القيادة! آه إنه لحسن أن يجلس الإنسان ويتحدث! والناس تغدو وتروح ثانية دون أي نق في الطريق، وليس هناك أي خوف في قلوبهم.

وقد تركت المعاقل وشأنها، وأصبحت الآبار مفتوحة،[١٣٠] ومسالكها سهلة.

ومعاقل الحوائط أصبحت هادئة، ولا يوقظ حراسها إلا الشمس.

«وجنود» الماتوي[١٣١] نيام راقدون بلا حركة، أما «النياو» و«التكتن» فإنهم يطوفون بالحقول حسب رغبتهم.

وماشية الحقول قد تركت تذهب جائلة بدون راعٍ وتعبر ماء النهر.[١٣٢]

وليس هناك نداء بالليل «قف. قف» (؟) بلغة الأجانب.

والناس يروحون ويغدون مغنين، وليس هناك صياح قوم يتوجعون.

والمدن أصبحت كرة أخرى معمورة، وذلك الذي زرع غلة سيأكل منها أيضًا.

لقد وجهه «رع» إلى مصر ثانية، وقد وُلد مقدرًا له حمايتها، هو الملك «مرنبتاح».

ويقول الرؤساء منطرحين أرضًا «السلام».

ولم يعد يرفع واحد من بين قبائل البدو «تسعة الأقواس»[١٣٣] رأسه.

---

[١٢٧] «منف» مدينة «بتاح تنن».

[١٢٨] يعتبر الملك كجزء من الشخص الإلهي.

[١٢٩] أرمنت.

[١٣٠] المقصود محطات الآبار المحصنة في الصحراء.

[١٣١] اسم قبيلة نوبية يشتغل رجالها جنودًا وشرطة عند المصريين.

[١٣٢] الذي يحد مراعيها، ولم تسرق كذلك على الجانب المقابل لهذه المراعي.

[١٣٣] اسم قديم لجيران مصر المعادين لها.

والتحنو قد خربت.
وبلاد خاتي أصبحت مسالمة.
وكنعان أسرت مع كل خبيث.
وأزيلت عسقلان.
و«جيزر» قبض عليها.
و«بنوام» أصبحت لا شيء.
وإسرائيل[١٣٤] خربت وليس بها بذر.[١٣٥]
وخارو[١٣٦] أصبحت أرملة لمصر.
وكل الأراضي قد وجدت السلم.
وكل من ذهب جائلًا أخضعه ملك الوجه القبلي والبحري «بنرع»-محبوب-«آمون».
ابن الشمس «مرنبتاح» منشرح بالصدق.
معطي الحياة مثل «رع» كل يوم.

(٦) قصيدة قصيرة عند تولية «مرنبتاح»[١٣٧]

افرحي أيتها الأرض قاطبة؛ قد جاء زمن الخير، فقد أُقيم سيد على كل الممالك، وأتى الشهود إلى مكانه، وهو الملك الذي يحكم «ملايين» السنين، عظيمًا في ملكيته مثل «حور» «بنرع»-محبوب-«آمون» الذي يفيض على مصر (يثقل) بالأعياد، ابن الشمس «مرنبتاح» منشرح بالصدق. إيه يا أيها الأتقياء تعالوا وشاهدوا! قد قضى الصدق على الكذب، وخرَّ المذنبون على وجوههم، وكل الطمَّاعين قد ولوا أدبارهم،[١٣٨] والماء ثابت ولا ينقص، والنيل يحمل فيضانًا عظيمًا، والأيام أصبحت طويلة، والليالي لها ساعات

[١٣٤] هذا هو أول عهدنا باسم «إسرائيل»، بل هي المرة الوحيدة التي ذكر فيها الاسم في نص مصري، وبموازنته بأسماء أخرى نجد أن كلمة «إسرائيل» كتبت لتدل على شعب لا على بلد؛ وعلى ذلك فإن الكاتب قد اعتبر الإسرائيليين قبيلة بدوية تقيم في فلسطين.

[١٣٥] تشبيه كثير الاستعمال لبلدة خربت.

[١٣٦] فلسطين.

[١٣٧] راجع: Pap. Sallier I. 8–9.

[١٣٨] يحتمل أن يكون هذا دليلًا على سبق وجود منازعات بشأن اعتلاء العرش.

«معدودة»، والشهور تأتي في مواقيتها،[١٣٩] والآلهة منشرحون وسعداء القلوب، والحياة تمرُّ في ضحك وعجب.

(٧) قصيدة في تولية «رعمسيس» الرابع[١٤٠]

هذه الأغنية وُضِعت في مديح «رعمسيس» الرابع. وقد وجدت مكتوبة على قطعة من شظيات الحجر الجيري كَتَبَها «أمنحت»، وهو كاتب من كتَّاب جبانة طيبة، والشعر كتب في السنة الرابعة من حكم هذا الملك، ولا نزاع في أنها أغنية في مديح للملك لأنه أعاد النظام إلى البلاد بعد القضاء على القلاقل الداخلية بتولِّيه على عرش البلاد.

المتن

ما أسعده من يوم! فالسماء والأرض في فرح؛ لأنك أصبحت رب مصر العظيمة. وهؤلاء الذين قد ولَّوا الأدبار رجعوا ثانية إلى مدنهم، والذين كانوا قد اختبئوا عادوا كرة أخرى إلى الظهور.

والذين كانوا جياعًا أصبحوا بطانًا سعداء، والذين ظمئوا صاروا مرتوين.

والعراة أصبحوا يلبسون ملابس الكتان الجميلة، والقذرون صارت لهم ملابس بيضاء.

والمسجونون أُطلِق سراحُهم، والذي كان في الأغلال صار مفعمًا بالسرور، والذين كانوا في مشاحنات في هذه الأرض أُصلح فيما بينهم، وأتت الفيضانات العالية من منابعها لتنعش قلوب الآخرين.[١٤١]

وبيوت الأرامل[١٤٢] بقيت مفتوحة مستقبلة من كان على سفر، والعذارى يردِّدن أغانيهن الدالة على سرورهن.

---

[١٣٩] حتى الفيضان الحسن والأزمنة التي تأتي بانتظام في مواقيتها، كلها تُعزَى إلى الملك الجديد بسبب رضاء الآلهة عنه.

[١٤٠] راجع: Ostracon in Turin & Rec. de Trav. II. p. 116.

[١٤١] الأجانب أو الأهالي فقط (؟).

[١٤٢] يحتمل كذلك النساء غير المتزوجات. وعلى كل حال فالمعنى هو أنهن سلمن أنفسهن.

وقد استعرضن متحليات[١٤٣] وقائلات (؟): «... إنه يخلق جيلًا بعد جيل. أنت أيها الحاكم؛ إنك ستعيش إلى الأبد.»

والسفن تنشرح على البحر؛ لأنه لا أمواج فيه (؟) ... وترسو على البر بالهواء وبالمجاديف.

وإنها لمنشرحة حينما نقول: «الملك حك-معات-رع» المحبوب من «آمون» يلبس التاج الأبيض ثانية.

وابن «رع-رعمسيس» قد تسلَّم وظيفة والده، وجميع الأراضي تقول له: «جميل «حور»[١٤٤] على عرش «آمون» الذي أرسله إلينا، «آمون» حامي الأمير الذي يحفر كل أرض.»

(٨) تمنيات طيبة للملك[١٤٥]

فليمنح الحياة والفلاح والصحة! قد كتب هذا ليعلم به «الواحد»[١٤٦] محبوب العدل في قصره، الأفق الذي يسكنه «رع».

حوِّلي وجهك إليَّ أنت يا أيتها الشمس المشرقة، التي تضيء الأرضين بجمالها، أنت يا شمس الإنسانية التي تمحو الظلام من مصر. إنك في طبعك كوالدك «رع» الذي يشرق في القبة الزرقاء، أشعتك تنفذ إلى الكهوف، وليس هناك مكان يخلو من جمالك. إنك تخبر كيف تصير الأمور في كل أرض، على حين أنك ترتاح في قصرك وتسمع كلمات كل الأراضي؛ لأن لك عشرات الألوف من الآذان، وعينك أكثر لمعانًا من النجوم في السماء، ونظرك أحدُّ من نظر الشمس، وإذا تكلم إنسان وفمه في كهف فإن كلامه رغم هذا يأتي إلى أذنك، وإذا حدث شيء خفية رأته عينك رغم ذلك.

آه يا «نبرع» محبوب آمون، يا رب الرشاقة الذي يخلق نفس الحياة.

---

[١٤٣] حرفيًّا: متحليات بالذهب.

[١٤٤] أي الملك.

[١٤٥] راجع: Pap. Anastasi II. 5. 6. ff & Ibid IV. 5. 6 ff.

[١٤٦] أي الملك.

إن من يُنعم النظر في محتويات القصيدة الأولى وما جاء فيها من وصف الرخاء والسعادة والنعيم التي عمت البلاد عند تولية هذا الفرعون لا يلبث أن يرجع بذاكرته إلى تلك الصورة المظلمة القاتمة الموئسة التي قرأناها في وصف الخراب والدمار وما آلت إليه حالة البلاد من البؤس والشقاء وانقلاب الأوضاع الاجتماعية في تحذيرات الحكيم «أبور». وهي قطعة أدبية تعتبر من النماذج التي كان يسير على نهجها الكتَّاب والتلاميذ في عهد الدولة الحديثة.

لذلك لا نشك كثيرًا في أنها كانت أمام شاعرنا عند كتابة هذه القصيدة، غير أنه قد نسج على منوالها بصورة معكوسة، فالتعابير في كل منهما تكاد تكون واحدة في أسلوبهما، غير أن الأولى تصف لنا بؤس عصرها، والثانية تصور لنا رخاء زمانها ونعيمه.

أما الأنشودة الثانية فنجد فيها تأثير عقيدة التوحيد التي سنها «إخناتون» وحارب من أجلها، مع فارق هو أنه في مذهب «إخناتون» كان الإله الذي يناجي هو «آتون»، أما في قصيدتنا فكان الإله الذي يتضرَّع إليه ويتمدح باسمه هو إله الشمس القديم «رع»، وابنه هو الفرعون الذي كان يعتبر خليفته على الأرض؛ ولذلك كان يضارعه في كل أحواله وصفاته.

الشعر الدنيوي

تكلمنا عن الأغنية وأثرها في الإنسان، وقد آن لنا أن نعرض على القارئ بعض أمثلة من هذه الأغاني التي نراها بسيطة في معانيها، ساذجة في تركيبها، تنمُّ عن نصيب مؤلفها من التعلم، ولكنها مع سذاجتها تكشف لنا عن نواحٍ اجتماعية يمتاز بها عصرها؛ فأغنية حاملي المحفة التي سنوردها هنا تظهر لنا مقدار ما كان عليه الخدم من الخضوع والمسكنة والاعتماد على سادتهم ومقدار تعلقهم بهم، واتكالهم عليهم، رغم ما كانوا يلاقون من المتاعب وسوء المعاملة، فنراهم يؤثرون أن يحملوا أثقالًا على أن يمشوا خفافًا.

ونشاهد راعيهم عندما ينحسر الفيضان عن تربة حقله فرحًا مسرورًا؛ لما ينتظره من خير وجني، فهو يتحدث إلى أنواع السمك التي يكشفها الجفاف، وهو يزرع أرضه ويحصدها، ثم يأخذ في درس قمحه، فيخاطب ثيرانه حاثًّا إياها على العمل، قائلًا لها إن في عملها خيرًا للجميع، فالتِّبن لها والغلة لسيدها.

وأعذب لون من ألوان الغناء الدنيوي عثرنا عليه حتى الآن هو ما سنورده هنا في أغنية الأعمى الضارب على العود؛[1] ففيها يحث على التمتع بملاذِّ الحياة وأطايبها، ثم ينهى عن التفكير فيما سيحدث له في عالم الآخرة؛ لأنه أمر مجهول، ولم يعد أحد ممن

---

[1] برهن الأستاذ شط في كتاب Melanges Maspero 1, p. 4, 68 أن الإله «خنتي أرتي» (أي الإله الأعمى) كان يضرب على العود؛ ولذلك نجد أن الضاربين على العود في العهد الفرعوني كانوا في معظم الأحيان عُميًا، وربما انحدرت لنا هذه العادة حتى وصلت مصر الحديثة، فنجد أن في الأفراح المصرية الحالية — وبخاصة في الحفلات التي تحييها النساء — يكون الضارب على العود أعمى.

لاقوا حتفهم من قبل ليخبرنا عن حال ذلك العالم الثاني الذي يسكنه الموتى، وعن مقدار ما عليه أهله من شقاء أو نعيم. وقد لاقت تلك الأغنية أذنًا واعية ونفوسًا منشرحة؛ فذاعت وتداولها القوم في العصور التي تلت تأليفها مع قليل من التغيير في عباراتها.

والظاهر أن هذا المذهب الذي يدعو إلى التشكيك في الآخرة كان سائدًا وقتئذٍ كما شاهدنا في الحوار الذي قام بين إنسان سئم الحياة وبين روحه، ولكنا بعد أن استقرت أحوال البلاد السياسية والاجتماعية والدينية وساد الأمن البلاد بعد انقضاء عهد الفوضى، نرى مذهبًا آخر يقوم معارضًا مذهب التشكيك هذا، يؤمن أهله بالآخرة. وسنرى ذلك ظاهرًا بارزًا في أنشودة أخرى كانت منتشرة بين المصريين في خلال الدولة الحديثة، وإن كان روح التشاؤم لا يزال يُغَشِّي بعض نواحيها.

أغاني العمال

(١) الدولة القديمة

كثير من الأغاني القصيرة التي كان يتغنى بها المصري حينما يقوم بعمله محفوظة في المقابر على أنها نقوش ملحقة بالصور المرسومة على الجدران.

[أغنية الرعاة][١]

عندما ينتهي الفيضان كان الرعاة يسوقون أغنامهم فوق التربة الليِّنة لتحرث الحقل بحوافرها الحادة. وفي أثناء اشتغالهم بذلك كانوا يغنُّون في الدولة القديمة:

إن الراعي في الماء بين السمك
فهو يتحدث إلى البلطي ويرحب بالـ ... سمك
أيها الغرب! من أين أتى الراعي؟ راعي الغرب.

[فالراعي يهزأ بنفسه؛ ومعنى الغرب هنا غامض.]

---

[١] راجع: Erman, Reden, Rufe und Lieder (in abh. d. Berl. Akad., 1918), p. 19.

[أغنية السماكين][٢]

في أثناء جذب الشبكة كانت تُغنَّى هذه الأغنية:

إنها تأتي وتحضر لنا صيدًا جميلًا!

[أغنية حاملي المحفة][٣]

كان الرجال الذين يحملون سيدهم في محفته يغنون:

خير لنا أن تكوني مملوءة من أن تكوني خالية!

أو:

ما أسعد الذين يحملون المحفة!
إنه لخير لنا أن تكون مملوءة من أن تكون خالية!
أو تشير كذلك، إلى احتمال تقديم مكافأة لسيدهم «إبي»
تعالَ إلى أولئك الذين كوفئوا يا أيها السرور!
تعاليْ إلى أولئك الذين كوفئوا يا أيتها الصحة!
... ويا مكافأة «إبي» كوني عظيمة كما أريد!
وإنه لخير لنا أن تكون مملوءة من أن تكون خالية!

---

[٢] راجع: .Op. cit. p. 34; cf. also Blackman, Rock Tombs of Meir, IV. Pl. VIII

[٣] راجع: .op. cit, p. 52

الأغاني في الولائم

عندما كان أهل المتوفى يولمون وليمة له في قبره كانوا يجهِّزون وجبة أكله، ويعتقدون أنه سيشهد الوليمة معهم، وكانت هذه الوليمة لا ينقصها شيء مما يحتاج إليه في مثل هذه المناسبة، فكان يقدم فيها الخمر والموسيقى والغناء والأزهار والطيور.

وقد حفظ لنا لوح قبرٍ من الدولة الوسطى بداية إحدى هذه الأغاني التي كانت تطرب بها الضيفان أثناء هذه الولائم. وقد مثل عليه عواد بدين يغني:

[أغنية الضارب على العود]

آه يا أيها القبر لقد أقمت للأفراح
لقد أسست لكل جميل.[١]

ولدينا أغنية كاملة تلفت النظر كانت تغنَّى في مثل هذه المناسبات. وهي تصف زوال كل الأشياء الدنيوية لتحث السامعين على التمتع بأكبر قسط ممكن مدة حياتهم. والدولة الحديثة التي قد حفظتها لنا[٢] عَرفَت أنها مأخوذة من بيت الملك «أنتف»؛[٣] أي

---

[١] راجع: Steindorff, A. Z. XXXII. p. 124. المعنى: إنك لست مكان حزن.

[٢] راجع: W. Max Müller, Die Liebespoesie der alten Ägypter (Leipzig, 1899), pp, 31 ff.

من قبره، وقد كتبت أمام العواد أيضًا. وتوجد صورة كاملة منها بين أغاني الدولة الحديثة:

إن الأمور تسير سيرًا حسنًا مع هذا الأمير الطيب، وإن المقدر الجميل قد وقع.[٤]

فتذهب أجسام وتبقى[٥] أخرى منذ عهد الذين سبقونا.

والآلهة[٦] الغابرون راقدون في أهرامهم، وكذلك الأشراف والمعظَّمون قد دفنوا في أهرامهم.

والذين بنوا بيوتًا قد أصبحت مساكنهم كأن لم تكن. فماذا جرى لهم؟

لقد سمعت أحاديث «إمحوتب» و«حردادف»[٧] اللذين يتحدث بكلماتهما في كل مكان؛ فأين مساكنهم (الآن)؟ جدرانهم دمرت، ومساكنهم لا وجود لها، كأنْ لم تكن قط.

ولم يأت أحد من هناك ليحدثنا عن حالهم، ويخبرنا عما يحتاجون إليه؛ لتطمئن قلوبنا (؟) قبل أن نذهب نحن كذلك إلى المكان الذي ذهبوا إليه.[٨]

كن فرحًا حتى تجعل قلبك ينسى أن القوم سيحتفلون يومًا ما بموتك؛ فمتع نفسك ما دمت حيًّا، وضع العطر على رأسك، والبَس الكتان الجميل، ودلِّك نفسك بالروائح الذكية المقدسة.

---

[٣] لا بد أنه أحد أفراد أسرة «أنتف» في أوائل الدولة الوسطى.

[٤] الموت.

[٥] على حسب النسخة الحديثة يكون المعنى: تحلُّ محلها.

[٦] الملوك القدماء.

[٧] من أشهر الحكماء، وقد كان «إمحوتب» يعتبر أنه ابن «بتاح»، أما «حردادف» فكان يعتبر أنه ابن الملك «خوفو».

[٨] هذا التعبير الخاص بمصير الأموات والتساؤل عن الحالة التي يكونون عليها بعد الموت قد انفرد المصري بسبق التفكير فيها، ولا غرابة في ذلك، فإنه قد أجهد نفسه مادةً وعقلًا في محاربة فكرة الموت توصلًا إلى الخلود، فبنى الأهرام لحفظ جثمانه حتى تعود إليه الروح ثانية فتجده سليمًا، وبرع في فنون السحر ليتخلص من هذه الفكرة ويتغلب عليها؛ ولا تزال تلك الخاطرة التي عبر عنها الشاعر في هذه الأغنية على ألسنة عامة الشعب: «مفيش حد ييجي من الغرب ليسر القلب»، وهي نفس الفكرة التي عبر عنها شكسبير في «هملت»: To be or not to be that is the question.

وزد كثيرًا في المسرَّات التي تملكها، ولا تجعلنَّ قلبك يكتئب! اتبع رغباتك وافعل الخير لنفسك (؟). افعل ما تميل إليه على الأرض، ولا تغضبنَّ قلبك حتى يأتي يوم نعيك. ومع ذلك فإن صاحب القلب الساكن[٩] لا يسمع عويله، وإن الصياح لا ينجي إنسانًا من العالم السفلي.

[وفي أسفل مكتوب هذا الحداء]:

اقضِ اليوم في سعادة، ولا تجهدنَّ نفسك! أصغِ، لا يستطيع أحد أن يأخذ متاعه معه. أصغِ، وليس في قدرة إنسان ولَّى أن يعود ثانية.

أغاني دارسي القمح

عندما يسوق الدارس ثيرانه حول الجرن ليدرس السنبل فيفصل الحب عنها يقول لها إنها ستجني ثمرة تعبها ويغني:[١٠]

ادرسي لنفسك، ادرسي لنفسك أيتها الثيران!
ادرسي لنفسك، ادرسي لنفسك
فالتبن لك[١١] والشعير لأسيادك
لا تتواني فاليوم عليل الهواء

[أو]:[١٢]

اعملي لنفسك، اعملي لنفسك أيتها الثيران
اعملي لنفسك؛ فالتبن لك والشعير لأسيادك.[١٣]

---

[٩] أوزير.
[١٠] راجع مقبرة بجري ص١٥.
[١١] يحصل هذا بدل دفع الأجر.
[١٢] انظر لبيسيوس Lepsuis Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien III. 10 d.
[١٣] لأسياد سائقك المسكين.

أغاني الولائم

هذه الأغنية الرشيقة التي تحض الإنسان على التمتع بهذه الحياة الفانية قد وصلت إلينا من عصر أقدم مما نحن بصدده، وقد وجدت منها رواية تامة في قبر أحد كهنة طيبة[١٤] القديمة وهي:

ما أهدأ هذا الأمير الصالح! إن مصيره الطيب قد حان حينه.

إن الأجسام ينتهي أجلها منذ وقت الإله، ويحل محلها جيل آخر.

والإله «رع» يشرق في الصباح ويغيث «آتوم» في «مانوم»،[١٥] والرجال تلقح والنساء يحملنَ، وكل أنف يتنسَّم الهواء. ويطلع النهار وأطفالهم يذهبون فرادى وجماعات إلى أماكنهم.[١٦]

أَمضِ اليوم في متاع أيها الكاهن! ضع العطر والزيت الجميل في خياشيمك، وتيجان الأزهار وأزهار البشنين حول عنق أختك[١٧] التي تحبها الجالسة بجانبك! وليكن الغناء والموسيقى أمامك! واطرح كل الآلام وراء ظهرك، وفكر في السرور إلى أن يأتي ذلك اليوم الذي تصل فيه إلى الميناء في الأرض التي تحب الصمت …

اقضِ يومك في سرور يا «نفر حتب»، أنت أيها الكاهن ذو اليدين الطاهرتين، لقد سمعت ما جرى …[١٨] جدرانهم قد خربت، وبيوتهم كأن لم تغنَ بالأمس، كأنهم لم يكونوا منذ وقت الإله …[١٩]

[وفي هذا كفاية لأول قسم من أقسام الشعر الثلاثة. وما حفظ من الأقسام الباقية يدل على أن المغني قد تكلَّم عن احتفال الدفن والحياة كما هو في الآخرة، وأعمال الخير التي من أجلها تُبقِي ذكرى المتوفى محترمة، ولكن نجد من بين سطورها: «اذكر اليوم الذي تنزل فيه إلى أرض الموتى، ولم يعد أحد منها بعد.»، ثم يعاد الحداء بالتوالي: «اقضِ يومك في سرور.»

---

[١٤] انظر كتاب Max Müller “Liebespoesie”.

[١٥] جبل خرافي تغيب وراءه الشمس كل يوم.

[١٦] أي إن اليوم التالي يراهم في القبر.

[١٧] أي محبوبتك كما في الأغاني الغزلية.

[١٨] يجب أن يكون قد ذكر الحكم القديمة أو رجالًا آخرين من العصر القديم.

[١٩] منذ خلق الله الناس.

وتوجد من وقت لآخر قطع من أغانٍ كان يُطرب بها الموسيقار الضيفان مكتوبة بجوار صور أخرى تمثل وليمة أقيمت في القبر؛ فمثلًا يوجد في المتحف البريطاني[٢٠] النقش المعروف الذي يمثل ثلاث بنات يغنين، ورابعة تلعب معهن على القيثارة، واثنتين أخريين ترقصان، والألفاظ التي كُنَّ يغنِّينَها تُشِيد بنعمة الفيضان الجديد.

لقد غرس حب[٢١] جماله في كل جسم، وقد صنع ذلك «بتاح» بيديه ليكون عطرًا لقلبه، فالترع ملأى بالماء من جديد،[٢٢] والأرض قد غمرت بحبه.

حسن حظ الموتى

مما لا ريب فيه أن أغنية الشراب القديمة التي تنصح الإنسان بأن يتمتع بالحياة على قدر ما يستطيع؛ إذ لا يعرف أحد حال الموتى، قد أثَّرت تأثيرًا مؤلمًا في نفس المصري التقي؛ ولهذا ألَّف أغنية احتجاجًا على أغنية الشراب، فإذا غنَّى الضارب على العود في الولائم هذه الأغاني الدنيوية أردفها بالأغنية التالية،[٢٣] كأنه يعتذر عن الأولى، وهي تبتدئ بخطاب للنوتي ولآلهة جبانة طيبة؛ لأنهم في قبورهم يسمعون ما يتغنَّى به في الولائم: «اسمعوا جميعًا يا أيها النبلاء الممتازون، وأنتم يا أيها الآلهة التابعون «لربة الحياة»[٢٤] كيف تؤدَّى المدائح إلى هذا الكاهن، وكيف يقدم الاحترام إلى الروح السامي لهذا النبيل، وقد أصبح الآن إلهًا يعيش خالدًا معظمًا في الغرب. فلتكن هذه المدائح[٢٥] ذكرى له في الأيام المقبلة، ولكل فرد يزور «قبره».[٢٦]

لقد سمعت[٢٧] هذه الأغاني التي في قبور الأزمان الغابرة. ماذا يقولون حينما يمتدحون الحياة الدنيا ويحقرون من شأن عالم الموتى، ولِمَ يقفون هذا الموقف من

---

[٢٠] انظر: W. Wreszinski, Atlas zur altaegyptischen Kultur geschichte Pl. 91.

[٢١] إله الأرض.

[٢٢] فيها جناس.

[٢٣] هذا ما قد ذكر في مقبرة الكاهن «نفر حتب». انظر: Gardiner, Proceedings of the Soc. Bibl. Arch. XXXII. pp. 165 ff.

[٢٤] أي في الجبانة حيث يظن أن لا وجود للموت فيها، بل يوهب الإنسان حياة جديدة فقط.

[٢٥] هي الصلوات الجنازية والدعوات العادية.

[٢٦] على زوار القبر أن يدعوا للمتوفى.

[٢٧] هنا البداية الحقيقية للأغنية.

أرض الخلود، وهي العادلة الحقة التي لا أهوال فيها؟ إنها تمقت الشجار، وليس هناك إنسان يحذر زميله.

هذه الأرض التي لا عدو فيها،[٢٨] وكل أقاربنا ما كثون فيها منذ أول يوم في الدهر. وهؤلاء الذين سيعيشون آلاف آلاف السنين سيأتون هم جميعهم هناك، ولا أحد يبقى في أرض مصر، وليس هناك من لا يرد حوضها.

إن بقاء ما على الأرض حلمٌ لن يتحقق، والذي يصل إلى الغرب يقال له: «أهلًا بك سالمًا معافًى.»

ويلاحظ كما نوهنا بذلك من قبل أن الشاعر الحديث يدافع عن آخرته، فلم يعد يتحدث عن أطايب مأكولاتها وما فيها من لذة ونعيم، ولم يعد يذكر لنا حتى «أوزير» — ملك الموتى وإله الآخرة الشقيق — بل كان كل ما في جعبته أن يتحدث إلينا مادحًا في آخرته أنها مقام الراحة والاستقرار في آخر المطاف بعد انتهاء حلم الحياة الغامض المبهم الذي مرَّ فيه الإنسان سراعًا، ثم أفاق منه. ولا نزاع في أن هذه هي نفس روح التشاؤم التي قرأناها في أغنية الضارب على العود، مع الفارق أن مؤلفها كان يؤمن بالآخرة ظاهرًا.

---

[٢٨] أو حيث لا يوجد عدو.



هنداوي